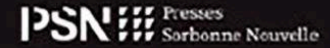
THÉORÈME 34

CRISE, QUELLE CRISE ?

Cinéma, audiovisuel, nouveaux médias

Laurence Allard, Dominique Bougerol, Giusy Pisano, Thomas Pillard et Aurélie Pinto (dir.)



Théorème

34 | 2022

Crise, quelle crise ?

Cinéma, audiovisuel, nouveaux médias

Laurence Allard, Dominique Pougerol, Giusy Pisano, Thomas Pillard et Aurélie Pinto (dir.)







INTRODUCTION DE LA PUBLICATION

Si le cinéma est représenté depuis ses origines comme un média en perdition, dont le développement a pu être pensé comme une succession de crises, ce numéro de la revue Théorème entend analyser la prégnance, les reconfigurations et les usages de cette métaphore à un moment de l'histoire collective où celle-ci tend à la fois à se déployer largement, à devenir plus labile et à se couper de son sens originel en étant désormais assimilée à une situation « normale » et « définitive », plutôt qu'exceptionnelle et temporaire. Dans ce contexte marqué par l'omniprésence, la généralisation ainsi que l'expansion sans fin de « la crise » dans tous les domaines, l'usage courant de ce terme par la profession comme par les chercheur-e-s pour désigner la « zone de turbulences » que traverserait le paysage audiovisuel à l'ère numérique, offre l'opportunité d'interroger de façon critique le sens et la portée d'un tel concept au regard de la situation actuelle et des évolutions, bouleversements ou ruptures dont elle est ou serait porteuse – à la veille de la crise sanitaire née en 2020.

Au travers d'une démarche pluridisciplinaire, ce projet implique d'examiner à nouveaux frais la rhétorique de la crise, d'abord liée au devenir du dispositif cinématographique face à l'intensification des convergences et à l'éclatement des modes de production et de diffusion, tout en explorant d'autres « mises en crise » du cinéma, de l'audiovisuel et des nouveaux médias à l'aune des significations et du poids de cette notion dans le monde contemporain. Loin de valider a priori l'hypothèse d'une « crise identitaire » du cinéma ni même de s'en tenir à un réexamen de ses causes et de ses conséquences supposées, ce volume entend ainsi proposer une perspective plus large, transversale et réflexive, questionnant à la fois les divers domaines d'application et la pertinence de ce vocable flou et englobant dans le champ des études cinématographiques et audiovisuelles. À cette fin, il réunit des approches théoriques et méthodologiques variées, abordant des enjeux socio- économiques, communicationnels, esthétiques, culturels, politiques et juridiques.

Laurence Allard, Dominique Bougerol, Thomas Pillard, Aurélie Pinto, Giusy Pisano

Introduction
Cinéma, audiovisuel, nouveaux médias face à « la crise »… avant celle de la covid-19

« On n'aurait su dater quand la Crise, donnée obscure et informe, était devenue pour tous l'origine et l'explication du monde. »

Annie Ernaux, *Les Années*, Paris, Gallimard, 2008

À l'heure où nous écrivons ces lignes, en mai 2021, le terme de « crise » peut sembler n'avoir jamais été brandi avec autant d'insistance ni avec une telle ampleur, que ce soit à propos de la situation sanitaire actuelle ou de ses conséquences sur de multiples activités sociales et professionnelles, comme celles relevant du cinéma et de l'audiovisuel. La pandémie de covid-19 déclarée en mars 2020 continue d'exercer des effets importants sur les mondes de l'art, de la culture, des médias et de la communication : ces effets restent incertains et difficiles à mesurer à moyen ou long terme, que l'on considère chaque étape de production et de diffusion des biens culturels ou l'ensemble des industries culturelles. Sa soudaineté et sa persistance, qui ont entraîné des périodes successives de confinement des populations ainsi que la fermeture des cinémas et l'arrêt des tournages pendant de longues semaines, ont bouleversé l'équilibre et le fonctionnement de l'industrie : la situation a nécessité l'intervention des pouvoirs publics, notamment par l'intermédiaire du CNC, au travers d'un aménagement de la chronologie des médias et de mesures de soutien pour compenser une partie des pertes d'exploitation, tout en poussant les acteurs de la diffusion à adapter leurs pratiques face au redéploiement des publics vers les offres en ligne.

Ce sentiment d'être pris dans une crise globale et sans fin, « qui, loin de se cantonner à la sphère économique et financière, a gagné presque tous les domaines de l'existence et de l'activité humaine[1] », n'est pas né avec la pandémie, dont un des effets les plus sensibles est à l'inverse de révéler au grand jour des problèmes sociaux et des tensions sectorielles qui lui préexistaient largement. En outre, le thème de la crise appliqué aux arts et aux industries culturelles n'est pas nouveau et semble en être un motif récurrent, comme le soulignait, provocateur, Jean Vilar à la fin des années 1960 : « Tant que le théâtre est en crise, il se porte bien ». Pascale Goetschel montre ainsi dans *Une autre histoire du théâtre. Discours de crise et pratiques spectaculaires*[2], que les discours sur la crise, dont on trouve les prémices au siècle des Lumières, se développent à la fin du XIXe siècle à mesure que le spectacle théâtral s'industrialise et se trouve concurrencé par d'autres formes de loisir, jusqu'à représenter l'une des expressions de la conscience

1 Myriam Revault d'Allonnes, *La Crise sans fin. Essai sur l'expérience moderne du temps*, Paris, Seuil, 2016 [2012], p. 9.

2 Pascale Goetschel, *Une autre histoire du théâtre. Discours de crise et pratiques spectaculaires – France, XVIIIe-XXIe siècle*, Paris, CNRS Éditions, 2020.

collective des professionnel-le-s de cet univers artistique. Plus généralement, l'impression que la notion de crise a soudainement envahi notre horizon commun et chacun des aspects de notre présent confirme le constat, dressé par la philosophe Myriam Revault d'Allonnes dès 2012, que ce terme, plus qu'un concept, s'est généralisé à un tel point au tournant du XXIe siècle qu'il en est devenu une métaphore qui rend compte de notre vécu, liant « indissolublement la réalité objective et l'expérience que nous en avons[3] ». Comme l'écrivait également de manière plus spécifique Laurent Creton au regard des habituelles références à la « crise du cinéma », dans la première édition d'un ouvrage paru en 1994 :

> Pour le cinéma, la crise fait partie du jeu. Les déclarations passionnées participent de la constitution de ce monde, à la fois technicien et artistique, industriel et imaginaire. La réalité dépend largement de la croyance, et la crise se réalise pleinement dans la conscience de son existence[4].

Faisant suite à un colloque international organisé en 2018, le présent volume, qui rassemble des contributions sollicitées avant ou au début de la crise sanitaire mondiale, ne saurait donc traiter des effets de ce contexte dans le champ des médias audiovisuels. Il n'en espère pas moins fournir, dans la perspective des travaux déjà en cours ou qui ne manqueront pas de se développer sur la situation de ces médias « en temps de crise[5] », des pistes de réflexion pour saisir des mutations qui étaient déjà qualifiées par une notion, la crise, aussi ancienne que le cinéma lui-même.

Si ce dernier est en effet représenté depuis ses origines comme un média en perdition[6], dont le développement a pu être pensé comme une succession de crises[7], ce numéro de la revue *Théorème* entend analyser la prégnance, les reconfigurations et les usages de cette métaphore à un moment de l'histoire collective où celle-ci tend(ait) à la fois à se déployer largement, à devenir plus labile et à se couper de son sens originel en étant désormais assimilée à une situation « normale » et « définitive » plutôt qu'exceptionnelle et temporaire[8]. Dans ce contexte marqué par l'omniprésence, la généralisation ainsi que l'expansion sans fin de « la crise » dans tous les domaines, l'usage courant de ce terme par la profession comme les chercheur-e-s pour désigner la « zone de turbulences » que traverserait le paysage audiovisuel à l'ère numérique[9], offre l'opportunité d'interroger de façon critique le sens et la portée d'un tel concept au regard de la situation actuelle et des évolutions, bouleversements ou ruptures dont elle est ou serait porteuse – à la veille de la crise sanitaire née en 2020.

Dans une perspective pluridisciplinaire, ce projet implique d'examiner à nouveaux frais la rhétorique de la crise, d'abord liée au devenir du dispositif cinématographique face à l'intensification des convergences[10] et à l'éclatement des modes de production et de diffusion[11], tout en explorant d'autres « mises en crise » du cinéma, de l'audiovisuel et des nouveaux médias à l'aune des significations et du poids de cette notion dans le monde contem-

3 Myriam Revault d'Allonnes, *op. cit.*, p. 15.

4 Laurent Creton, *Économie du cinéma. Perspectives stratégiques*, Paris, Nathan, 1994, p. 5.

5 Webinaire « Une nouvelle normalité pour la culture, les médias et la communication ? », Semaine des Arts & Médias de l'Université Sorbonne Nouvelle, 8-10 mars 2021.

6 Laurent Creton, *Cinéma et marché*, Paris, Armand Colin, 1997.

7 Georges Sadoul, *Histoire du cinéma mondial*, Paris, Flammarion, 1990 [1948] ; Rick Altman, « Penser l'histoire du cinéma autrement : un modèle de crise », *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, n° 46 « Cinéma, le temps de l'histoire », 1995, p. 65-74.

8 Myriam Revault d'Allonnes, *La Crise sans fin*, *op. cit.*, p. 13.

9 André Gaudreault, Philippe Marion, *La Fin du cinéma ? Un média en crise à l'ère du numérique*, Paris, Armand Colin, 2013.

10 Barbara Laborde, *De l'enseignement du cinéma à l'éducation aux médias. Trajets théoriques et perspectives pédagogiques*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2017.

11 Guillaume Soulez, Kira Kitsopanidou (dir.), *MEI (Médiation et information)*, n° 39, « Le levain des médias. Forme, format, média », 2015.

porain. Loin de valider *a priori* l'hypothèse d'une « crise identitaire » du cinéma ni même de s'en tenir à un réexamen de ses causes et de ses conséquences supposées, ce volume entend ainsi proposer une perspective plus large, transversale et réflexive, questionnant à la fois les divers domaines d'application et la pertinence de ce vocable flou et englobant dans le champ des études cinématographiques et audiovisuelles.

Des modèles théoriques et institutionnels en crise ?

Pour dépasser les doxas et les clivages à l'origine d'un sentiment de crise perpétuelle, le volume ouvre sur deux études questionnant les modèles théoriques et institutionnels de l'histoire et de l'enseignement du cinéma à l'heure où il vit « une convergence sans précédent vers d'autres médias, encourageant des usages qui s'étendent à tout un univers sociotechnique et économique qui ne cesse lui-même de se reconfigurer[12] ». *De facto*, les « symptômes[13] » associés à la crise que le numérique aurait engendrée et à la « réinvention perpétuelle du cinéma en tant que pratique culturelle[14] » concernent aussi bien l'éclatement des objets, leurs modes de diffusion et de réception, que les définitions théoriques. Si le développement d'autres canaux de diffusion que la salle permet de mettre en question les définitions canoniques, alors la crise peut s'avérer salutaire. Il était temps, comme Roger Odin le suggérait avec humour dès 2007, que la théorie du cinéma soit « enfin en crise[15] ».

André Gaudreault et Philippe Marion analysent la crise du cinéma que le développement des plateformes de diffusion telles que Netflix pourrait engendrer, en prenant comme point de départ la polémique suscitée lors du Festival de Cannes de 2018 par l'exclusion de la compétition des films non destinés à la diffusion en salle. À rebours de la rhétorique propre aux tenants de la cinéphilie savante comme les *Cahiers du cinéma*, pour qui le cinéma perdrait son identité au contact avec le magma audiovisuel général, ce chapitre montre qu'il s'agit d'une énième perte d'aura supposée, que le cinéma n'a pas cessé de contrer au fil de son histoire. Revenant par exemple sur l'opposition autour des années 2000 au « hors film » diffusé via les transmissions HD live dans les salles de cinéma, les auteurs rappellent que celles-ci retrouvaient par ces « nouveaux » contenus leur polyvalence des années 1900 et 1920 (et dans certains cas bien après) avec des attractions de tout genre montrées entre les projections de films. Soulignant que les salles ont servi également d'écran pour la télévision, que la salle comme lieu exclusif pour la projection des films ne recoupe qu'une partie de son histoire, les auteurs étudient par ailleurs la façon dont la polysémie des diverses appellations du média cinéma, des « vues animées » à l'époque des frères Lumière à « moving picture » et « ombres électriques » (*dian ying*) ou encore flicks (ou flickers) et le simple mot « film » pour parler de cinéma dans l'acception anglo-saxonne, n'ont cessé de brouiller, d'interroger, et ce faisant de participer à la construction de son identité[16], faisant écho à l'affirmation du cinéaste

12 Barbara Laborde, *op. cit.*, p. 21.

13 André Gaudreault, Philippe Marion, *op. cit.*

14 Rick Altman, *op. cit.*, p. 68.

15 Roger Odin, « Présentation », *Cinémas*, vol. 17, n° 2-3, « La théorie du cinéma, enfin en crise », printemps 2007, p. 9-32.

16 À propos de l'idée selon laquelle les plateformes continuent de participer au développement du cinéma, on pourra utilement se reporter aux réflexions proposées par Martin Barnier et Laurent Jullier, *Une brève histoire du cinéma*, Paris, Fayard/Pluriel, 2020 [2017]. Cet ouvrage interroge également la manière dont l'idée même de « cinéma » peut s'entendre de multiples façons selon les notions qui lui sont associées dans différents contextes d'énonciation, en rappelant notamment la connotation péjorative originelle du terme « flicks », utilisé à l'époque classique pour désigner un ensemble de productions supposées être dénuées de valeur artistique, telles que les mauvais films de série B ou les films de moindre qualité diffusés dans des salles de quartier.

Guillermo del Toro : « Netflix n'est pas la fin du cinéma, c'est la poursuite d'un processus qui a commencé il y a un siècle[17] » ; André Gaudreault et Philippe Marion ajoutent : « Qui sait en effet si les plateformes de diffusion en continu ne seront pas considérées sous peu comme un des derniers refuges du cinéma lui-même ? »

Pourtant, le sanctuaire de l'école persiste dans un enseignement du cinéma qui se doit de cultiver la cinéphilie « à la française ». Presque 50 ans après l'émergence des dispositifs d'éducation à l'image comme « Lycéens au cinéma[18] », Barbara Laborde analyse le hiatus entre le modèle « savant » de l'enseignement du cinéma par lequel « les élèves deviennent de jeunes cinéphiles et de futurs spectateurs avertis capables de reconnaître un auteur ou une écriture cinématographique » et la culture transmédiatique des jeunes générations. En partant de plusieurs enquêtes sociologiques, l'auteure souligne la distance de plus en plus importante entre le cinéma patronné par l'institution scolaire et les contenus audiovisuels « *mainstream* » diffusés à travers d'autres canaux que la salle. Certes, des tentatives d'adaptation existent pour que le cinéma ne soit « qu'un espace parmi le très grand nombre d'autres espaces où l'on se sert du langage cinématographique[19] » mais elles se heurtent au discours officiel de l'école, garante de la transmission des savoirs et de la culture légitime. Ainsi, une sorte de parallélisme s'opère entre la perte d'identité de la forme légitime du cinéma, celle de la salle, et la mise en danger des valeurs de l'école.

La crise, réalité ou rhétorique professionnelle et sectorielle ?

Relevant de la sociologie, de l'économie et des sciences de l'information et de la communication, les contributions réunies dans cette seconde partie abordent la notion de crise sous deux modalités principales. Sans chercher à statuer sur la pertinence d'un discours de crise appliqué à tel ou tel domaine du secteur cinématographique et audiovisuel, les deux premiers chapitres (ceux de Julien Duval et Pauline Escande-Gauquié) visent à objectiver ces discours pour mettre au jour leurs usages sociaux : produits pour « l'espace public », le plus souvent par des organisations professionnelles, ils sont avant tout analysés ici pour leurs effets politiques, plutôt que pour leur adéquation avec des faits objectifs. Les deux contributions suivantes (celles de Réjane Hamus-Vallée et Philippe Chantepie) cherchent quant à elles à élucider des constats de « crises » à différentes étapes de la filière, au niveau de la production comme de la réception : crise « paradoxale » qui touche les entreprises de domaines en pleine expansion (les effets spéciaux) et crise « à retardement » liée à la transformation des publics.

À partir d'un dépouillement des articles du *Monde* évoquant une « crise du cinéma » depuis 1945, Julien Duval montre combien l'imposition et la persistance de ce type de discours peuvent être saisis comme un rapport social, ou pour le dire autrement, comme le produit de luttes entre des groupes sociaux aux intérêts divergents, au sein desquelles l'État est bien souvent placé en situation d'arbitre. Il montre que la transformation du rôle

17 Guillermo del Toro, cité dans un communiqué de l'Agence France-Presse, 18 juin 2019, https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1122683/mostra-venise-alfonso-cuaron-recoit-lion-or-film-roma [L'ensemble des liens donnés en notes de bas de page dans ce volume ont été vérifiés au 4 janvier 2022.]

18 CNC, « L'éducation à l'image », https://www.cnc.fr/professionnels/enseignants

19 Roger Odin, « Élargir le cadre », *Mise au point*, n° 7, « Les enjeux des études cinématographiques et audiovisuelles : théories, méthodes, idéologies, finalités », http://journals.openedition.org/map/1858

des pouvoirs publics à partir des années 1990 et la diminution de la capacité du monde du cinéma à parler d'une seule voix sont contemporaines d'un affaiblissement de la rhétorique de la crise dans le débat public.

Pauline Escande-Gauquié explore quant à elle les effets politiques du discours sur la crise à partir d'une enquête de terrain auprès de professionnel-le-s du cinéma et de l'audiovisuel : l'arrivée des GAFAM semble ainsi précipiter un discours de crise au sein de ces secteurs, qui se cristallise notamment autour des questions du financement de la culture, de la lutte contre l'optimisation fiscale et le piratage, ainsi que de la défense des droits d'auteur, de l'exception culturelle et de la salle de cinéma.

Comme le souligne Julien Duval, les transformations qui échappent aux grands indicateurs officiels sont moins susceptibles d'être problématisées en termes de « crise » dans le débat public, ce que confirment les deux contributions suivantes. Réjane Hamus-Vallée dresse ainsi le constat d'une « crise paradoxale » à partir de la comparaison entre deux studios d'effets visuels, l'un français, l'autre étatsunien : contre une forme de déterminisme technologique (la multiplication du recours aux effets spéciaux dans tous les types de contenus audiovisuels induirait un développement sans précédent des studios qui les produisent), elle met en évidence la faiblesse de la régulation des relations entre ces studios et les sociétés commanditaires qui sous-évaluent systématiquement le coût de ces opérations ; le caractère anomique du domaine des effets spéciaux peut s'expliquer par une méconnaissance de ce secteur par les acteurs traditionnels de la production cinématographique et audiovisuelle ainsi que par sa reconnaissance très tardive par les pouvoirs publics.

Philippe Chantepie avance quant à lui que les célébrations régulières de la « bonne santé » de la fréquentation cinématographique en France masquent en réalité des évolutions sous-jacentes contrastées qui portent en germe une crise future probable : si le recul de la pratique juvénile est aujourd'hui compensé par l'importance de la sortie en salles des publics plus âgés, c'est bien la composante générationnelle de cette affluence qui pose à terme la question du renouvellement des publics.

Des images en/de crise ?

Dans une perspective mettant l'accent sur les interactions entre des questions de société et les imaginaires culturels qu'elles alimentent, la troisième partie de ce volume se tourne vers des objets filmiques actuels pour mieux interroger la capacité des médias audiovisuels à exprimer des « récits de crise » ou des problèmes esthétiques, culturels et politiques pouvant relever de ce vocable. Soucieuses d'évaluer la pertinence du concept de crise pour penser les significations des images et des représentations, les contributions s'efforcent d'adopter – à des niveaux, selon des ancrages théoriques et pour des objectifs différents – une approche mêlant une attention fine aux formes filmiques à une volonté de saisir les tensions sociales fondamentales qu'elles expriment dans un contexte donné. Ce faisant, chacun des articles portant par ailleurs sur des sujets extrêmement variés, illustre combien les corpus cinématographiques et

audiovisuels étudiés, plutôt que d'abonder dans le sens de l'existence d'une crise collective uniforme, fût-elle économique, financière, médiatique ou encore artistique, constituent autant de réponses possibles à une multitude de crises rhétoriques, idéologiques et symboliques, souvent étroitement imbriquées entre elles.

Attaché à évaluer la capacité des images animées à se saisir d'un événement catastrophique indicible, le chapitre de Maureen Lepers explore ainsi la manière dont l'ouragan Katrina, après s'être abattu sur la Louisiane entre le 28 et le 29 août 2005, plonge les États-Unis dans une crise multidimensionnelle, touchant en définitive à la possibilité même de sa prise en charge par la fiction. Situé dans la tradition méthodologique des *cultural studies*, son étude de 8 films et séries dont l'action se situe en Louisiane révèle en creux leur difficulté à rendre visible la catastrophe et à résoudre les différents niveaux de crise – politique, médiatique et socio-racial – qui l'entoure ; cet aveu d'échec peut alors paradoxalement se lire comme un « outil de résistance à l'oubli », attestant de l'ampleur persistante du traumatisme. Charles-Antoine Courcoux entreprend, quant à lui, d'explorer la capacité d'une star masculine américaine, Matthew McConaughey, à exploiter un récit de crise de la masculinité au travers de son retour triomphal sur les écrans et de sa « renaissance » en tant que vedette de premier plan aux lendemains de la crise financière mondiale de 2008-2009, après avoir lui-même connu pendant plusieurs années une importante crise de notoriété. Analysant l'acteur d'origine texane, au prisme des *star* et des *gender studies*, comme le sujet d'une crise personnelle et masculine thématisée dans les films, il montre combien la reconstruction et la revitalisation de sa *persona* de « cow-boy moderne » apparaît comme une solution imaginaire apportée à la crise que connaît la masculinité étatsunienne depuis la dépression économique nommée *Great Recession* dans le contexte américain. S'intéressant justement, selon un tout autre point de vue, aux rapports entre la crise du capital financier et la pensée sur le cinéma, Calum Watt s'efforce enfin d'esquisser des propositions permettant de considérer à nouveaux frais le concept d'œuvre dans le cadre d'une théorie financière de l'image, à travers l'analyse d'une séquence de *Film Catastrophe* (2018) de Paul Grivas. Fondé sur le postulat que l'importance de la crise ne se manifeste pas uniquement ici au niveau des objets représentés, au travers d'une remise en question de l'économie capitaliste et des produits dérivés financiers, mais également au plan du dispositif et de la forme filmique, il suggère l'existence d'une complicité inattendue entre la financiarisation du monde et le travail de recherche et d'expérimentation esthétique de certains artistes et cinéastes.

Que cache la crise du droit d'auteur ?

Réfléchir à l'hypothèse d'une crise du cinéma, de l'audiovisuel et des nouveaux médias, dans sa dimension juridique, nécessite une réflexion préalable sur l'évolution du droit de la propriété littéraire et artistique. Cette branche du droit constitue aujourd'hui, en effet, une partie essentielle des règles encadrant la création et l'exploitation des œuvres audiovisuelles, ainsi que celles issues des nouveaux médias. À cet égard, l'introduction des programmes d'ordinateurs (logiciels), au début des années 1980 dans des législations de différents pays industrialisés, a

largement contribué à un changement de paradigme, source de profonds déséquilibres au sein du régime juridique applicable aux œuvres de l'esprit[20].

Philippe Gaudrat montre, dans sa contribution à la quatrième partie de ce volume[21], combien cette réception forcée du logiciel au sein de la législation française a été la conséquence de l'hégémonie géopolitique étatsunienne, relayée ensuite par le processus d'uniformisation des législations nationales par les institutions de l'Union européenne. Franck Macrez poursuit cette démonstration en mettant en évidence l'incohérence logique qui résulte de la réception du logiciel dans le droit de la propriété littéraire et artistique. Il constate que ce dernier a été artificiellement qualifié d'œuvre littéraire alors qu'il constitue, en vérité, un outil intellectuel à vocation fonctionnelle dont la protection aurait dû être encadrée par une législation différente de celle du droit d'auteur. Par ailleurs, la prohibition de certains usages numériques, que ce soit l'interdiction du contournement des mesures techniques de protection ou la lutte contre le téléchargement illégal, a largement fait preuve de son inefficacité pratique. Enfin, cet auteur met plus spécifiquement en évidence la faiblesse de la transparence de la gestion collective du droit d'auteur, en particulier à propos de la répartition des sommes récupérées au titre de la copie privée sur la vente de supports d'enregistrement ou d'objets numériques dotés de mémoires enregistrables (appareils électroniques grand public, téléphones portables multimédias…). Cette faiblesse a pour conséquence de susciter une crise croissante de légitimité du droit d'auteur auprès du grand public. Philippe Gaudrat va plus loin en critiquant la qualification même d'exception au droit d'auteur associée traditionnellement à la copie privée qui constitue, selon lui, une limite intrinsèque du droit de la propriété littéraire et artistique. Il en résulte que la rémunération pour copie privée ne devrait pas être assimilée à une forme de revenus issus de la gestion collective du droit d'auteur, mais plutôt à un mécanisme de nature parafiscale.

Dans ce changement de paradigme, une dimension semble toutefois avoir été passée par pertes et profits, à savoir l'importance du rôle du public, trop souvent réduit à un ensemble de consommateurs supposés passifs. Par une réaction dont l'histoire a parfois le secret, la généralisation des œuvres accessibles numériquement a entraîné une réappropriation collective par une nouvelle catégorie, les « auteurs-amateurs », qui créent des œuvres dites transformatrices (*transformative works*) et les diffusent sur les réseaux sociaux et les plates-formes de mise en ligne de vidéos. Ce phénomène de contenus générés par les utilisateurs (*User-Generated Contents*), qu'ils prennent la forme de *remix*, *mash-up* et autres *fanfictions*, suscite de sérieuses difficultés juridiques dont l'accusation sommaire de piratage ne rend pas compte de manière adéquate. Dans sa contribution, Pauline Léger se pose la question de savoir si l'existence de ces œuvres transformatrices doit être analysée comme une cause ou, au contraire, comme une conséquence de la crise du droit d'auteur. Sa réponse aboutit à la proposition d'une modification du champ d'application de certaines exceptions au droit d'auteur dont on peut espérer qu'elle soit apte à résoudre l'insuffisance de la législation actuelle à encadrer ce phénomène d'ampleur.

[20] Adolf Dietz, « Mutation du droit d'auteur », *RIDA*, n° 138, octobre 1988, p. 23-75 ; Alexandra Bensamoun, « Portrait d'un droit d'auteur en crise », *RIDA*, n° 224, avril 2010, p. 3-159.

[21] Pour une meilleure compréhension, nous avons fait le choix dans cette quatrième partie de conserver la présentation habituellement en usage dans les articles juridiques, qui consiste à développer leur argumentation avec des titres et des subdivisions numérotés. Dans le même objectif, une liste récapitulant les abréviations juridiques utilisées dans ces trois textes a été placée à la suite du chapitre de Pauline Léger.

Ouverture : de la crise à l'effondrement ?

Ce numéro se clôt sur une nouvelle voie de catégorisation qui part du sentiment que le concept de crise a perdu de sa force mobilisatrice dans l'économie de la création et dans le monde social en général.

En étudiant la sémantique des temps historiques, Reinhart Koselleck[22] s'est attardé sur le concept de « crise » qui prend, au cours du XVIIIe siècle, un tour politique, et vient s'appliquer à la pensée révolutionnaire. La temporalisation de l'expérience historique qui se cristallise dans le concept de crise donne lieu à une politique de la rupture, de la négation de l'Ancien Régime et de lutte pour le progrès vers un nouveau monde. « Crise », « révolution », « progrès » se retrouvent articulés dans un réseau conceptuel chez les penseurs des Lumières qui seront aussi les premiers hommes politiques d'un régime nouveau. La période la plus contemporaine peut quant à elle être qualifiée du temps de « la crise perpétuelle », vocable justifié notamment par l'absence d'alternative au régime néo-libéral qui s'est imposé au cours du XXe siècle. En ce sens, on peut estimer que le concept de crise et sa dynamique temporelle sous-jacente se sont usés. La praxis révolutionnaire et progressiste des « jours meilleurs » a mué en une praxis réactionnaire et conservatrice de simple « état de crise permanent ».

En supplément et à la marge du dossier scientifique réuni dans ce volume, nous proposons à ce sujet la réflexion très libre et personnelle offerte par Yves Citton sur la notion de crise. Le texte propose de revisiter ce qu'il désigne comme la « triplette Vitesse/Guerre/Crise » en convoquant un réseau conceptuel tissé par différent-e-s auteur-e-s de l'altermodernité (comme par exemple Bruno Latour, Donna Haraway, Fred Moten). Ainsi, au concept de crise, il convient d'ajouter désormais celui d'effondrement, notion qui met en mouvement le social et le politique, comme l'intérêt suscité par la collapsologie en témoigne. Les études de terrain sur l'effondrisme[23] montrent que par des formes variées de ré-occupations spatiales (ZAD, écolieux, habitat et jardin partagés, exode urbain) – documentées au sein d'un corpus grandissant d'éco-fictions telles que la série *L'Effondrement* diffusée par Canal+ en 2019[24], s'éprouve l'horizon d'un temps de la fin d'une certaine modernité. De fait, on observe, au plan des discours et des pratiques, dans les politiques publiques et dans les trajectoires sociales, une accélération de la prise en considération de ce qui pourrait être décrit comme un effondrement anthropocènique, qui se substituerait à la crise. C'est donc cet horizon décrit par Yves Citton comme « inéluctablement politique, philosophique et anthropologique : idéologique » qu'il nous faut dès à présent interroger.

22 Reinhart Koselleck, *Le Futur passé. Contribution à la sémantique des temps historiques*, Paris, Éditions de l'EHESS, 1990.

23 Voir Laurence Allard, Alexandre Monnin, Cyprien Tasset (dir.), *Multitudes*, n° 76, « Est-il trop tard pour l'effondrement ? », 2019.

24 Citons par exemple le roman graphique de Noël Mamère et Raphaëlle Macron, *Les Terrestres*, Paris, Éditions du Faubourg, 2020.

Première partie

Des modèles théoriques et institutionnels en crise ?

André Gaudreault, Philippe Marion

Le cinéma persiste et signe

Que reste-t-il du cinéma ? La question n'est pas neuve, elle est même lancinante[1]. On pourrait sans doute avancer l'idée qu'elle a servi de point de fuite à toute l'histoire de ce média complexe et puissant qui se targue aussi d'être un art, le septième à ce qu'on dit. Aujourd'hui, d'aucuns prétendent que les bouleversements liés au numérique modifient les choses de manière plus radicale que jamais. Et pourtant, le cinéma résiste et *persiste.* Peut-être même vit-il actuellement une véritable période de résilience. Une résilience qui acquiert selon nous une connotation toute spéciale dans le contexte français, où le mot « cinéphilie » revêt un sens tout à fait particulier, et qui n'a son pareil dans aucun autre espace culturel de notre planète. Il y a, certes, une différence d'ordre quantitatif entre l'amour dont fait l'objet le cinéma en ce pays de douce France, et celui qu'on lui porte dans les quelque deux cents autres pays du monde. Mais l'écart est d'ordre plus qualitatif que quantitatif. Il y aurait même, peut-être bien, une façon singulièrement française d'aimer le cinéma. Ce sont des questions de ce genre qui traverseront le présent article, où elles rejoindront des questions d'impérialisme, d'hégémonie… et même de fascisme.

La singularité culturelle de la cinéphilie française mérite d'abord d'être resituée dans le contexte d'une singularité plus large : celle de la place qu'occupe le cinéma dans ce « magma audiovisuel général » si typique de notre époque. Tels sont en effet les mots qu'utilise Stéphane Delorme dans l'éditorial des *Cahiers du cinéma* de mars 2018[2] pour désigner le salmigondis actuel de la production de ce qu'on appelle de plus en plus souvent les « images animées » – une expression si fade, au fond, qu'on ne sait pas comment elle a pu parvenir à se hisser, en 2010, jusque dans l'étendard du bateau amiral de la cinématographie française, le CNC[3] (Centre national du cinéma et de l'image animée). On peut d'ailleurs se demander si l'ajout de cette impertinente expression, « image animée », qui jouxte ici le mot

1 Au point que Jacques Aumont y a consacré il y a quelques années tout un essai, intitulé justement *Que reste-t-il du cinéma ?* (Paris, Vrin, 2012).

2 Stéphane Delorme, « Pourquoi le cinéma ? », *Cahiers du cinéma*, n° 742, mars 2018, https://www.cahiersducinema.com/produit/edito-n742-pourquoi.

3 La principale institution cinématographique française, le Centre national de la cinématographie (CNC), a effectivement changé de nom en 2010 (en gardant toutefois le même sigle), pour devenir le Centre national *du cinéma et de l'image animée*. L'adoption du syntagme « cinéma et […] image animée » (en remplacement du terme plutôt vieillot de « cinématographie », assez peu usité de nos jours) montre à l'évidence que l'institution française était sensible au goût du jour et prête, pour « moderniser » son image de marque, à relativiser la place du cinéma dans le concert des médias.

cinéma, ne représente pas en un sens la mort symbolique du cinéma, de ce cinéma qui n'en finit plus de mourir, malgré notamment les assauts répétés de tous les Netflix du monde (dont nous verrons qu'ils sont beaucoup plus éloignés des « flicks » et loin d'être aussi « nets » qu'on pourrait le croire).

Notons au passage qu'il n'y a pas que le cinéma lui-même qui persiste et signe, qui fasse preuve de résistance, de résilience et de persistance. Le mot « cinéma », lui aussi, dure et perdure au-delà des morts récurrentes, répétitives et vraisemblablement imaginaires du média qu'il désigne. Il faut dire que le mot « cinéma » a la couenne dure, comme on dit au Québec… aussi dure que celle du cinéma lui-même. Il a la couenne dure, ce mot, et assurément un charme pas trop discret si l'on songe qu'il est à l'origine d'un phénomène étrange, qui s'est produit aux alentours de 1912 dans le monde anglo-saxon du septième des arts. Nous parlons ici de son importation dans la langue de Shakespeare et de Faulkner, importation qui s'est faite après qu'on eut « décoiffé » le terme emprunté de l'accent aigu qui en surmontait le *e* – « cinéma » devenant ainsi *cinema.* Ce qui est étrange dans cette histoire, c'est que la création d'un gallicisme pour désigner la *res cinematografica* est intervenue malgré le fait que les usagers de la langue anglaise disposaient d'un vocabulaire déjà considérable pour désigner aussi bien l'ensemble que le résultat de l'activité cinématographique : *movie, film, moving picture, motion picture, motography*, *photoplay, flick,* etc.

Mais revenons aux questions d'*impérialisme*, d'*hégémonie* et de *fascisme* que nous évoquions de façon assez sibylline au début du présent texte. Nous faisions alors référence à nul autre que Roland Barthes ! En effet, celui dont le meurtre supposé allait devenir, en 2015, le point focal du « polar sémiologique » de Laurent Binet (intitulé *La Septième Fonction du langage*[4]), avait dénoncé, en 1961, ce qu'il appelait « l'impérialisme […] du cinéma sur les autres procédés d'*information visuelle* », impérialisme dont il disait que s'il pouvait « se comprendre historiquement, il ne saurait se justifier épistémologiquement[5]. » Si l'on accepte ce constat de Barthes, il faut admettre qu'aujourd'hui les choses ont bien changé. En effet, le brouillage des frontières auquel a donné lieu ce que nous avons appelé la « *digitalisation progressive*[6] » du cinéma semble bien avoir eu entre autres conséquences celles de lui faire perdre de sa superbe et de le faire tomber de son piédestal. Car tous les écrans plus ou moins portables du monde dans lequel nous vivons mettent désormais sur le même plan les films d'exclusivité, la plus banale émission de télévision, le plus éclatant vidéoclip, le plus maladroit film amateur et le plus plat des films de famille. Tous les écrans du monde – ou, pour parler comme Guillermo del Toro[7], tous les « rectangles » du monde – semblent se valoir l'un l'autre, y compris celui, le plus ancien de tous, qui trône dans chacune de nos salles de cinéma, où il ne se projette d'ailleurs plus seulement du cinéma, justement, depuis l'invasion du hors-film[8].

[4] Laurent Binet, *La Septième Fonction du langage*, Paris, Grasset, 2015.

[5] Roland Barthes, « *Première Conférence internationale sur l'information visuelle* (Milan, 9-12 juillet 1961) », *Communications*, n° 1, 1961, p. 224.

[6] Voir André Gaudreault, Philippe Marion, *La Fin du cinéma ? Un média en crise à l'ère du numérique*, Paris, Armand Colin, 2013.

[7] Cité dans Nancy Tartaglione, « Guillermo del Toro on Gender Equality: "It's beyond a Gesture, It's a Need" – Venice », *Deadline,* 29 août 2018, https://deadline.com/2018/08/guillermo-del-toro-gender-equality-netflix-venice-film-festival-1202453975.

[8] Sur le hors-film, voir André Gaudreault, Philippe Marion, *La Fin du cinéma ?*, *op. cit.* On parle aussi, en français, de « contenu alternatif » ; comme le fait remarquer Timothée Huerne dans un mémoire de maîtrise soutenu récemment à l'Université de Montréal (*Vers une théorisation du hors-film : le cas spécifique de la ciné-transmission*, 2017, p. 35, http://hdl.handle.net/1866/20171), il y a en anglais une plus grande variété d'expressions, dont *alternative content, digital broadcast cinema, relay* et *livecasting*, ou encore *cinemacast* – terme qu'il propose de traduire par « ciné-transmission ».

Ainsi, donc, disions-nous, le cinéma « persiste et signe », ou encore, si l'on nous permet ce jeu de mots, qui vaut ce qu'il vaut : « le cinéma *persifle* et signe » (« PERSIFLER » : « Tourner quelqu'un en ridicule tout en le louant, en lui témoignant de l'intérêt ou en lui manifestant de la sympathie mais avec une feinte aménité. Synon. : *se moquer, railler, mettre en boîte* (fam.) » [https://www.cnrtl.fr/definition/persifler]). Il semble en effet que les différents milieux du cinéma se trouvent, aujourd'hui, dans l'obligation de manifester une certaine sympathie ou du moins un intérêt affecté, pour ne pas dire cynique, à l'égard des pratiques actuelles liées au large spectre que recouvrent le « cinématographique » et l'« image en mouvement », dans le contexte du « grand magma audiovisuel » caractéristique de notre ère numérique. Et ce, autant sur les plans expressif, médiatique et institutionnel que sur le plan de ce que Henry Jenkins[9] appelle – en établissant « une distinction nette entre le média et […] les "technologies de livraison" du contenu médiatique – les *delivery technologies.* "Le son enregistré est le média. Les CD, les fichiers MP3, les cassettes 8 pistes sont des technologies de livraison[10]" ». Ces *delivery technologies* sont pour Jenkins[11] « les outils que nous utilisons pour accéder au contenu médiatique » ; ce sont « seulement et simplement des technologies » qui se mettent au service d'un contenu, en vue de le propager, de le rendre disponible, audible, visible, consommable, etc.

Il en est ainsi, par exemple, de ces nouveaux types de productions audiovisuelles que sont les transmissions en direct ou en différé de spectacles divers (dont des œuvres opératiques ou théâtrales) diffusées, ces années-ci, dans les salles de cinéma. De telles « performances » sur écran de cinéma ne sont pas au sens strict des « films » (ce qu'exprime clairement l'expression « hors film » à laquelle on a couramment recours pour les désigner), et ce, même dans les cas où elles ne sont pas transmises en direct et où on a dû les « coucher sur un support », pour parler comme auparavant, en vue de leur projection ultérieure. En effet, bien qu'elles soient projetées dans des salles de *cinéma*, ces productions « hors film » n'en sont pas pour autant du « cinéma » (même si la facture du produit qui apparaît au bout du compte sur les écrans pourrait à certains égards permettre de soutenir le contraire[12]).

Les questions liées aux *technologies de livraison* du contenu médiatique occupent une part importante de la présente réflexion, notamment à travers ce qu'on pourrait appeler la crise ou la querelle de la distribution (liée, entre autres, au débat sur le passage obligé ou non des films par la case « salle de cinéma »). La polémique qui a récemment opposé Netflix et Cannes (sur laquelle nous reviendrons) est en quelque sorte la partie médiatique émergée de cette querelle, qui fait écho à la « querelle des dispositifs » de Raymond Bellour[13]. Partie émergée parce que c'est, de façon plus radicale et fondamentale, toute la question d'une énième crise identitaire du moyen

9 Henry Jenkins, *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, New York, New York University Press, 2006 (trad. fr. de Christophe Jaquet, *La Culture de la convergence. Des médias au transmédia*, Paris, Armand Colin, 2013).

10 Jean-Marc Larrue, « Du média à la médiation : les trente ans de la pensée intermédiale et la résistance théâtrale », *Théâtre et Intermédialité*, Jean-Marc Larrue (dir.), Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2015, p. 46 ; la citation de Jenkins est tirée de la version anglaise de *La Culture de la convergence* et traduite par Larrue lui-même, qui a préféré rendre l'expression *delivery technologies* par « technologies de livraison » plutôt que par « technologies de fourniture » (l'équivalent de *delivery technologies* dans la version française de l'ouvrage de Jenkins), ce qu'il explique comme suit dans un courriel personnel du 5 septembre 2018 : « Je connaissais la formule "de fourniture" mais il y a une dimension performative inhérente au concept de Jenkins qu'elle ne rend pas. D'où "livraison", dans le sens aussi de livrer un message (puisqu'il parle de "contenu médiatique"). »

11 Henry Jenkins, *La Culture de la convergence, op. cit.,* p. 33.

12 Voir notamment André Gaudreault, « Quand la captation opératique se fait son cinéma… Du relatif anonymat des "enregistreurs d'opéras" à l'ère de l'agora-télé », *Musique et Enregistrement*, Pierre-Henry Frangne et Hervé Lacombe (dir.), Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014, p. 283-296 ; voir aussi André Gaudreault, Philippe Marion, *La Fin du cinéma ?, op. cit*.

13 Raymond Bellour, *La Querelle des dispositifs. Cinéma – installations, expositions*, Paris, P.O.L, 2012.

d'expression que tente de rester le cinéma qui demeure quant à elle la partie immergée de l'iceberg. Car si le cinéma persifle, il est lui-même, en tant qu'institution médiatique surannée, tout aussi souvent persiflé par d'importants concurrents, dont le numérique a précipité la puissance et l'institutionnalisation. Par ailleurs, la crise et le persiflage ravivent aussi la question des appellations et des dénominations, laquelle s'avère toujours hautement significative.

Les leçons de l'appellation

Nommer un média comme le cinéma ne constitue jamais une opération anodine, car elle « embarque » toujours avec elle une définition au moins implicite dudit média. Il n'est pas anodin de choisir « vues animées » plutôt qu'« images en mouvement » ou de parler de « l'art du film » plutôt que de « l'art du cinéma ». Toutes les « cartes de visite » que peut présenter un média (sur le plan tant synchronique que diachronique) relèvent d'une sélection identitaire, téléologique sans doute, et même idéologique. On se souviendra que Barthes, encore lui, n'hésitait pas à dénoncer la dimension fasciste de la langue[14]. En arrêtant une dénomination pour un média, on choisit peu ou prou de mettre en évidence l'une de ses composantes constitutives parmi celles qu'a établies l'instance d'institutionnalisation qui s'est construite autour dudit média. Étant entendu que l'identité d'un média est toujours une homéostasie, une fédération singulière mais provisoire de séries culturelles préexistantes, comme nous l'avons montré ailleurs, il y a une douzaine d'années[15]. Une fédération évolutive tout autant que consensuelle, c'est-à-dire en syntonie avec les usages sociaux de plusieurs séries culturelles.

Un détour par une langue lointaine particulièrement imagée éclairera notre lanterne. Si, en chinois, « bande dessinée » se dit *lian huan hua*, soit « images enchaînées », « cinéma » s'est d'abord dit *xi yang ying xi*, qui signifie « pièces d'ombres occidentales ». On disait aussi *huo dong ying xi*, qui veut dire « pièces d'ombres animées », et *dian guang ying xi*, soit « pièces d'ombres lumineuses et électriques ». C'est une variante abrégée de la dernière expression qui a fini par s'imposer : *dian ying*, soit « ombres électriques ». Ainsi a-t-on, en Chine, importé le dispositif et ses procédés, tout en laissant le « nom de baptême » de l'appareil (cinématographe, *kinetograph*, *bioskop*, etc.) aux frontières du pays pour inscrire les « vues animées » dans une série culturelle proprement « locale » : les ombres chinoises (ou, pour le dire comme en Chine, les « pièces d'ombres chinoises », *zhong guo ying xi*). Ces images venaient en effet s'inscrire sur un écran bien familier, qui avait accueilli jusque-là des ombres fort chinoises, certes, mais pas électriques du tout.

Il n'y a cependant pas que les Chinois à avoir eu quelque hésitation sur le nom à donner au nouveau dispositif, et il n'y a pas que les Chinois, non plus, à avoir proposé des appellations étroitement liées à des séries culturelles préexistantes. En effet, lorsqu'on parlait, en français, de « vues animées », au début du siècle, on inscrivait ainsi le cinéma dans une série culturelle antérieure au cinéma, celle des projections lumineuses. Même chose en anglais avec les *animated views*. Quant à l'hésitation des Chinois

14 « […] la langue […] est tout simplement : fasciste » (Roland Barthes, *Œuvres complètes 1974-1980*, Paris, Seuil, 1995, p. 503).

15 Voir André Gaudreault, Philippe Marion, « Cinéma et généalogie des médias », *Médiamorphoses*, n° 16, avril 2006, p. 24-30 ; voir aussi, des mêmes, « The Cinema as a Model for the Genealogy of Media », *Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies*, vol. 8, n° 4, hiver 2002, p. 12-18.

entre *xi yang ying xi*, *huo dong ying xi* et *dian guang ying xi*, les Occidentaux n'ont pas de leçon à leur donner si l'on songe que même un Orson Welles s'interrogeait encore, dans les années soixante, sur la manière la plus appropriée de désigner le cinéma[16] ! D'un certain point de vue, on peut émettre l'idée que les appellations recèlent, au bout du compte, une dimension « crisogène » : dès lors que la dénomination privilégie l'un des paramètres ou l'une des séries culturelles constitutives du média, cela revient à « refouler » en quelque sorte les autres composantes (ou séries) non retenues et à mettre en évidence certaines connotations plutôt que d'autres.

Pour en revenir à l'usage du mot « cinéma » dans la sphère anglophone, il faut d'abord convenir du fait que pareil emprunt concerne essentiellement l'unité lexicale elle-même : une fois importé dans l'idiome anglais, le mot *cinema* ressemble certes comme un frère au mot dont il est issu, mais ce n'est pas nécessairement le cas du sens que ledit mot va finir par y prendre. Qui plus est, entre 1912 et 2019, le mot *cinema* a suivi, dans l'environnement anglophone qui fut le sien, un itinéraire différent de celui qu'a parcouru le mot « cinéma » dans l'environnement francophone. Chacune de ces unités lexicales a en effet connu, dans sa langue d'appartenance, ses propres avatars, ses propres vicissitudes et ses propres distorsions. Ce qui fait qu'on se retrouve, en bout de course, cent ans et des poussières plus tard, avec deux unités lexicales presque identiques (n'était l'accent aigu sur le *e*), mais qui n'en véhiculent pas moins des significations et des connotations différentes.

De la distinction du *cinema* (un *cinema* très sélect !)

D'après les discussions que nous avons eues avec des collègues anglophones, il semblerait que le mot anglais *cinema* évoque quelque chose de plus – quelque chose de plus gros ou de plus grand – que le mot *film*, non pas seulement au sens où on l'emploie pour désigner une œuvre singulière (comme dans *« a film by Martin Scorsese »*), mais également au sens où on l'utilise pour faire référence à l'ensemble des œuvres de la cinématographie (comme dans le titre du livre *Film as Art*[17] de Rudolph Arnheim).

Le mot anglais *cinema* ferait donc référence à une entité qui transcende le mot *film* et, vraisemblablement, d'autres appellations de même statut, telles que *movie, moving picture, motion picture, flick*, etc. Si l'on accepte l'idée que le mot anglais *cinema* revêt une sorte d'étrangeté globalisante pour les anglophones qui lui préfèrent *film* ou *movie* ou encore *motion picture*, on peut se demander si les crises identitaires que connaît régulièrement le « cinéma » comme institution (avec ses modalités médiatiques et expressives, ses modalités de production, de distribution et de consommation) ne seraient pas, du coup, moins virulentes dans le contexte anglo-saxon. On peut en effet penser que le mot anglais *cinema* comporte une connotation légèrement exotique et que cela pourrait avoir comme conséquence que l'on prenne moins au sérieux les règles canoniques du « cinéma », dont la supposée nécessité de consommer le

16 Voir Peter Bogdanovich, Orson Welles, *This Is Orson Welles*, New York, Da Capo, 1998 [1992], p. 23 (trad. fr. *Moi, Orson Welles. Entretiens avec Peter Bogdanovich*, traduit de l'américain par Évelyne Châtelain, Paris, Belfond, 1993, p. 54).

17 Paru d'abord en allemand en 1932, *Film als Kunst* a été traduit en anglais dès l'année suivante (*Film,* 1933) puis réécrit par l'auteur une vingtaine d'années plus tard (*Film as Art,* 1957) ; la version française s'intitule *Le cinéma est un art* (traduit de l'anglais par Florence Pinel, Paris, L'Arche, 1989). On retrouve par ailleurs la même acception du mot « film » en français dans des expressions comme « esthétique du film » ou « théorie du film ».

produit culturel dans l'espace cérémoniel de la salle, avec un public captif. Dès le moment où les locuteurs anglophones ont recours, disons, aux mots *film* ou *movie* pour parler du cinéma, on pourrait en déduire que cela implique d'office une certaine transversalité, une certaine circulation transmédiatique, une manière en quelque sorte de reconnaître – voire de légitimer – la plasticité multiplateforme du « cinématographique ».

Ce que nous venons d'avancer à propos des variantes connotatives associées à la désignation du « phénomène cinématographique » en anglais repose en grande partie sur des suppositions et demanderait sans doute à être nuancé. Rappelons tout de même ce qu'écrivait Susan Sontag, il y a une vingtaine d'années, à propos du cinéma et de la cinéphilie : « The conditions of paying attention in a domestic space are radically disrespectful of film. […] To be kidnapped, you have to be in a movie theater, seated in the dark among anonymous strangers. […] If cinephilia is dead, then movies are dead too […] If cinema can be resurrected, it will only be through the birth of a new kind of cine-love[18]. » Il est intéressant de noter que Sontag passe de *film* (« disrespectful of film ») à *movies* (« then movies are dead too »), puis à *cinema* (« If cinema can be resurrected ») : le *cinema* apparaît donc comme une sorte d'aboutissement, comme le point culminant de son argumentation, comme si l'avenir privilégié du film devait se réaliser dans le *cinema* de la cinéphilie… Ainsi associé aux *happy few* des cinéphiles, le mot *cinema* semble à première vue peu compatible avec la souplesse et la tolérance transmédiatique que nous venons d'évoquer et qui seraient au diapason de la souplesse des dénominations (*movies*, *motion pictures*, etc.). Mais à y regarder de plus près, la contradiction n'est peut-être qu'apparente. En effet, nous pouvons prolonger notre réflexion et considérer que, selon le pragmatisme culturel qui les caractérise, les anglophones acceptent les deux « faces » du phénomène cinéma, à savoir :

- d'une part, le principe expressif des images filmiques et des *moving pictures* qui peuvent se distribuer et se consommer de multiples manières et en fonction de diverses technologies de livraison – ce qui est encore amplifié par la haute plasticité du numérique ;
- d'autre part, le média « de distinction » *cinema*, dont la définition plus restrictive, plus élitiste, rejoint la définition canonique très discutée en francophonie (et source de polémique à Cannes notamment) d'une projection en salle avec un public aussi captif que passif.

En ce qui concerne la première face, celle des images mobiles et du filmique, la salle n'est qu'une des applications possibles « pour le visionnage du film ». Si l'on se place dans l'esprit des tenants de la face *« cinema »*, les conditions sont plus restrictives et se rapprochent davantage du dispositif cinématographique canonique. Selon qu'on adopte le point de vue des premiers ou des seconds, la notion de crise diverge assez radicalement. Pour les premiers, tout va bien et le cinéma gagne du terrain comme le soutient un Philippe Dubois[19]. Pour les seconds, par contre, il y a tout lieu de s'inquiéter… Nous verrons que cette tension ressemble étrangement à celle qui a alimenté plus ou moins implicitement la crise opposant Netflix et Cannes.

18 « Les conditions dans lesquelles on exerce son attention au sein d'un espace domestique sont radicalement irrespectueuses du film. […] Pour être captivé par un film, il faut être dans une salle de cinéma, assis dans l'obscurité au milieu d'inconnus. […] Si la cinéphilie est morte, alors le cinéma est mort lui aussi. […] Si le cinéma peut être ressuscité, ce sera uniquement grâce à la naissance d'une nouvelle forme d'amour du cinéma » (Susan Sontag, « The Decay of Cinema », *The New York Times*, 25 février 1996, http://movies2.nytimes.com/books/00/03/12/specials/sontag-cinema.html).

19 Voir Elena Biserna, Philippe Dubois, Frédéric Monvoisin (dir.), *Extended Cinema/Le cinéma gagne du terrain*, Pasian di Prato, Campanotto Editore, 2010.

Les mésaventures posthumes d'Orson Welles

Un accrochage très médiatisé entre Netflix et Cannes a récemment fait remonter à la surface les célèbres entretiens entre Orson Welles et Peter Bogdanovich (lesquels, soit dit en passant, s'entendaient en 1969 pour rejeter l'équivalent anglais du mot fétiche de la cinéphilie française, le mot *cinema*[20]). Les deux réalisateurs ont en effet fait les manchettes en 2018, lorsque Netflix a décidé de ne pas présenter au Festival de Cannes un film de Welles achevé par Bogdanovich, *The Other Side of the Wind*, qui devait être lancé à Cannes en première mondiale. Welles et Bogdanovich ont ainsi été les victimes collatérales d'une guerre qui oppose deux conceptions de ce que « devrait » dorénavant être le cinéma : une conception nouvelle, multiplateforme, selon laquelle le visionnage en salle ne serait en définitive qu'une modalité parmi d'autres (une *application* du cinéma, en un certain sens), et une conception plus « traditionnelle » selon laquelle le visionnage multiplateforme est accepté, certes, pourvu que le visionnage en salle soit *préservé, protégé, privilégié,* etc.

Cette guerre[21] a ainsi donné lieu à un combat où se sont affrontés les champions de chacun de ces deux camps : dans le coin gauche, Netflix (représenté ici par Ted Sarandos, le responsable des contenus de la célèbre plateforme de diffusion en ligne) et, dans le coin droit, le non moins célèbre Festival de Cannes (représenté ici par Thierry Frémaux, délégué général de ce festival cinématographique dont on dit qu'il est le plus médiatisé au monde). Netflix a en effet décidé de boycotter le Festival de Cannes en guise de protestation contre l'exclusion de la compétition des films qui n'étaient pas destinés à une distribution en salle. La plateforme américaine a donc retiré tous ses films de Cannes, même ceux qui étaient présentés hors compétition : « Le festival a choisi de célébrer la distribution plutôt que l'art cinématographique », a déclaré Ted Sarandos, qui affirme penser, lui « au futur », alors que Cannes serait, prétend-il, « coincé dans l'histoire du cinéma[22] ». On se croirait dans un monde à l'envers, avec un Netflix qui revendique par la voix de Sarandos la défense de l'art et de la création cinématographiques – Netflix, le roi du visionnement en continu et de la circulation multiplateforme, une puissance tellement considérable que certains, tel l'historien et archiviste Lorenzo Codelli, n'hésitent pas à brandir la date symbolique de la fin d'une ère désormais révolue de l'histoire du cinéma : « ANN » (*Ante Netflix Natum*)[23].

Mais est-ce bien de l'histoire du « cinéma » qu'il est question ici ? Ne devrions-nous pas parler plutôt de l'histoire des « images mouvantes » ou des « images animées », ou encore des « images en mouvement » ? Pour éviter de laisser entendre que Netflix, ce serait encore du « cinéma »… Quoique… Qui sait en effet si les plateformes de diffusion en continu ne seront pas considérées sous peu comme un des derniers refuges du cinéma

20 « O.W. : […] *movie*, c'est parfait. […] mais “film”, cela me va aussi, et toi ? P.B. : Moi aussi, mais je n'aime pas “cinéma”. O.W. : Je comprends ce que tu veux dire » (Peter Bogdanovich, Orson Welles, *Moi, Orson Welles. Entretiens avec Peter Bogdanovich*, *op. cit.,* p. 54).

21 Car c'est une véritable guerre, si l'on en croit les journalistes qui n'ont cessé d'employer la métaphore. Voir notamment Laure Croiset, « Pourquoi la guerre est déclarée entre Netflix et le Festival de Cannes », *Challenges*, 12 avril 2018, https://www.challenges.fr/cinema/pourquoi-la-guerre-est-declaree-entre-netflix-et-le-festival-de-cannes_580389.

22 Antoine du Jeu, « Cannes : Orson Welles exclu du festival à cause de la discorde avec Netflix ? », *Les Inrockuptibles*, 13 avril 2018, https://www.lesinrocks.com/2018/04/13/cinema/cannes-orson-welles-exclu-du-festival-cause-de-la-discorde-avec-netflix-111070826. Les propos de Ted Sarandos rapportés ici se lisaient comme suit dans leur version originale : « […] the festival has chosen to celebrate distribution rather than the art of cinema. We are 100% about the art of cinema. […] we are choosing to be about the future of cinema. If Cannes is choosing to be stuck in the history of cinema, that's fine » (Ramin Setoodeh, « Netflix Pulls Out of Cannes Following Rule Change », *Variety*, 11 avril 2018, https://variety.com/2018/film/news/netflix-cannes-rule-change-ted-sarandos-interview-exclusive-1202750473).

23 Lorenzo Codelli, « Cannes – Venezia revolution. “Netflix le sauveur du cinéma d'hauteur !” », *Cinemazero Notizie*, vol. 38, n° 9, octobre 2018, p. 10, https://issuu.com/cinemazero/docs/ottobre_cznotizie.

lui-même ? Peut-être aussi l'opinion commune le pensera-t-elle ? En tout cas, il ne faut pas oublier les paroles de Metz[24], pour qui « le cinéma n'est rien d'autre que l'ensemble des messages que la société appelle "cinématographiques" ».

Netflix ou la mémoire paradoxale des « flicks »

À ce propos, un retour à la case « dénomination » est de nature à confirmer cette idée de monde à l'envers. Le nom même de la société Netflix nous paraît en effet s'inscrire parfaitement dans la cohérence de notre argument. « Netflix » est une sorte de mot-valise où l'on retrouve d'une part la convocation directe du « Net », sans quoi la firme ne serait assurément pas ce qu'elle est, et, d'autre part, le mot « flix », à première vue plus inattendu. Or, comme nous l'avons déjà mentionné, *flicks* (ou *flickers*) est l'une des façons de désigner les films ou le cinéma. Le terme relève en fait d'un processus métonymique, car il renvoie à un aspect singulier de la projection des images fixées sur la pellicule : le scintillement, le clignotement, le papillotement dû à l'instabilité de l'image dont la luminosité oscille périodiquement. En lisant les mémoires de Lillian Gish, on constate que le mot *flickers* était en usage au début des années 1910 et on apprend que Griffith aurait piqué une crise en entendant l'une de ses actrices ou figurantes dire qu'elle travaillait dans les « flickers » : « Never let me hear that word again in this studio », aurait dit Griffith, avant d'ajouter : « Just remember, you're no longer working in some second-rate theatrical company. What we do here today will be seen tomorrow by people all over America—people all over the world! Just remember that the next time you go before the camera[25]. »

Le mot *flickers* avait donc à l'origine des connotations négatives, dans la mesure où il faisait référence à ce qui était considéré comme un défaut, comme une imperfection de l'image cinématographique, autrement dit comme ce que la théorie de la communication appelle un « bruit ». Or on sait que si le bruit est tout ce qui gêne la communication, il est aussi ce qui permet l'expression artistique. Sans bruit, point d'art ! Ce constat a notamment permis aux cinéphiles, et plus particulièrement aux puristes de l'argentique (qui reprochent au numérique sa froideur clinique et son excès de perfection), de conférer aux *flicks* leurs lettres de noblesse en faisant du *flicker* le symbole même de la résistance au numérique. Pour la cinéaste franco-américaine Babette Mangolte, par exemple : « C'est l'absence d'obturateur qui se trouve au cœur de la différence entre le numérique et la pellicule à bromure d'argent. Plus de *flicker*. Plus de scintillement. Plus de battement de cœur[26]. » Pour Mangolte, donc, le « bruit » du *flicker* est au cœur de l'animation générée par le défilement. Il s'agit là de la vibration vivante du filmique. Elle n'hésite d'ailleurs pas à rapprocher le *flicker* de la pulsation cardiaque. Les connotations associées aux *flicks* se rapprochent ainsi de cette aura de distinction que nous avons tout à l'heure associée au gallicisme *cinema*. En unissant ces deux termes aux connotations si divergentes (le « Net » renvoie au numérique, le « flix » évoque

24 Christian Metz, *Langage et Cinéma*, Paris, Larousse, 1971, p. 18.

25 Lillian Gish (avec la collaboration de Ann Pinchot), *The Movies, Mr. Griffith, and Me*, Englewoods Cliffs (New Jersey), Prentice-Hall, 1969, p. 78. « Que je n'entende plus jamais ce terme dans le studio, rugit-il. Souvenez-vous que vous ne travaillez plus dans un théâtre miteux. Ce que nous sommes en train de faire, toute l'Amérique le verra bientôt, et le monde entier ! N'oubliez pas cela, la prochaine fois que vous vous trouverez devant la caméra » (trad. fr. *Le Cinéma, Mr. Griffith et moi*, traduit de l'américain par Françoise Davreu, Paris, Ramsay, 1990, p. 88).

26 Babette Mangolte, « Une histoire de temps. Analogique contre numérique, l'éternelle question du changement de technologie et de ses implications sur l'odyssée d'un réalisateur expérimental », *Trafic*, n° 50, été 2004, p. 419.

plutôt la vibration humaine, l'art et la distinction cinématographique), la firme de Californie semble vouloir se donner une vocation, une mission : celle d'être en mesure de défendre l'excellence cinématographique en utilisant le numérique comme tremplin et comme porte-voix.

Une rapide lecture du premier logo (1997-2000) de Netflix confirme cette interprétation[27]. On y voit une pellicule s'entremêler avec le « Net » et le « Flix » du nom la firme. Or on sait à quel point la pellicule est restée longtemps, presque au même titre que la projection en salle, un puissant symbole du cinéma canonique. Cette « mission » (s'ériger en agent du filmique vivant sur le Net, être la « main armée » du filmique *ennumérisé*) que révèle selon nous l'appellation « Netflix » correspond bien aux propos triomphalistes de Sarandos qui prétend que c'est par Netflix que passe désormais « l'art du film ». L'identité paradoxale et assumée de Netflix se trouve d'ailleurs plus d'une fois confirmée par la critique : dans le titre de son article sur la Mostra de Venise déjà cité, Lorenzo Codelli reprend un jeu de mots de Gilles Jacob affirmant, dans un courriel datant du début du festival vénitien, que « Netflix est le sauveur du cinéma d'hauteur ! ». Ce qui voudrait signifier que les auteurs n'ont pas besoin de la distribution en salle ni de la définition canonique du cinéma pour *persister et signer* en tant qu'auteurs à part entière. D'ailleurs, la fin de l'article de Codelli nous semble, à ce propos, particulièrement édifiante :

> La liberté absolue que Welles, Cuarón et les Coen ont eue, qui d'autre pourrait la leur donner aujourd'hui ? Pas seulement sur le plan pécuniaire. Je parle du genre de liberté créatrice qui avait enivré Welles à ses débuts à Hollywood. De cette angoisse, de ce sublime défi de se débarrasser de toute règle préétablie. Ni Cuarón, ni les Coen, même en tant que gagnants d'un Oscar ou d'une Palme d'or […] ne pourraient avoir cette liberté dans le monde « réel » du cinéma. Qu'ils l'aient obtenue dans le monde « immatériel » du tout-puissant Netflix peut sembler une farce paradoxale du destin. Je n'envie pas les praticiens, les directeurs de festival, les spectateurs des salles traditionnelles branlantes, en Italie et ailleurs. Déroutés, choqués, énervés, décontenancés face à ce qui se passe. Et ça se passe, olé olé, à la vitesse à laquelle, dans le chef-d'œuvre de Coen, le cow-boy chanteur Buster Scruggs (Tim Blake Nelson) se rend au paradis !

De son côté, Guillermo del Toro, président du festival de Venise 2018 et auteur pas nécessairement inféodé à Netflix, insiste pour en revenir aux éléments fondamentaux du contenu et du savoir-faire cinématographique : « I think that the films are judged by what exists in that rectangle. Everything else that exists outside we can discuss and have an opinion on. But the quality of filmmaking and storytelling is what we will occupy ourselves with; it's only in that rectangle that we allow life to exist in cinema[28]. » En prônant un retour au contenu du « rectangle » (et non de l'écran, un terme peut-être trop connoté pour lui) et en se réclamant d'une forme de savoir-faire cinématographique, del Toro pourrait avoir voulu confirmer l'esprit Netflix : les terminaux de livraison ne sont pas importants ; ce qui importe, c'est ce qui advient dans l'interface écranique (quelle qu'elle soit). On retrouve ici l'idée développée par nous à propos des « *ciné-je-m'en-foutistes*[29] » : peu importe comment on nomme

27 On peut trouver ce logo à l'adresse suivante : https://me.me/i/net-flix-com-first-logo-used-from-1997-to-2000-netflix-831f23c1395642a7893bcfa43b051829.

28 « Je pense qu'on juge les films à partir de ce ce qui se passe dans ce rectangle [qu'est l'écran]. On peut avoir des opinions sur tout le reste et en discuter. Mais ce qui importe, c'est la qualité de la réalisation et de la narration ; rien de ce qui est vital au cinéma n'existe en dehors de ce rectangle » (Guillermo del Toro, cité dans Nancy Tartaglione, « Guillermo Del Toro On Gender Equality », *op. cit.*).

29 André Gaudreault, Philippe Marion, *La Fin du cinéma ?, op. cit.,* p. 212.

et définit ce machin médiatique, pourvu qu'il produise des histoires cinématographiques intéressantes. Del Toro insiste d'ailleurs sur cette continuité qu'assurerait selon lui Netflix : « Netflix n'est pas la fin du cinéma, c'est la poursuite d'un processus qui a commencé il y a un siècle[30]. »

Une chose est sûre : l'industrie du « cinéma » est en effervescence et l'avènement du numérique n'a pas fini de produire ses gigantesques ondes de choc, même dans le milieu des études cinématographiques. Pensons par exemple aux doléances, pleinement justifiées, de certains, dont Jacques Aumont, qui fait état d'un malheureux vide linguistique : « Ce qui manque, au fond, pour dire simplement cette situation relativement simple [soit le fait que le cinéma n'a plus l'exclusivité des images en mouvement], c'est un mot – un mot unique qui dirait "usages sociaux divers d'images en mouvement[31]". » Le mot « cinéma » ne renvoie, en effet, qu'à un seul des « usages sociaux » desdites images en mouvement (parmi lesquels la télévision, la vidéo, l'holographie, le réseau Internet, la transmission d'opéras dans les salles dites de cinéma, l'installation muséale, la performance avec projection, etc.). En tout cas, le mot français « cinéma » est plus séduisant, beaucoup plus *glamour*, que l'expression « images en mouvement ». On peut même dire qu'il présente des notes de poésie et qu'il apporte avec lui un soupçon d'enchantement et de mystère. Ce qui est encore plus vrai, nous semble-t-il, pour un locuteur anglophone, qui sent bien, lorsqu'il convoque le gallicisme *cinema*, qu'il s'agit d'un mot en provenance d'une langue étrangère, encore empreint d'un certain exotisme. Il apparaît en tout cas évident que c'est ce côté *glamour* du mot français « cinéma » qui est à l'origine de son importation et de son implantation, au cours des années 1910, dans l'idiome anglais.

Note des auteurs : Une version antérieure du présent texte a d'abord été publiée en anglais sous le titre de « Cinema Hangs Tough », dans Dominique Chateau et José Moure (dir.), Post-cinema: Cinema in the Post-art Era*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2020, p. 67-83. La communication dont cette réflexion est issue reprenait une partie de la communication d'André Gaudreault intitulée « La résilience du "cinéma" », présentée par vidéoconférence le 11 mai 2018 au 5e Symposium international sur l'innovation dans les médias interactifs (SIIMI) organisé par le Media Lab de l'Universidade Federal de Goiás, à Goiânia, au Brésil ; cette communication, dont une version largement augmentée a été publiée sous le titre de « Résilience du mot "cinéma" et persistance du média »* (Anais do V Simpósio Internacional de Inovação em Mídias Interativas, *2019, https://siimi.medialab.ufg.br/up/777/o/Andre-Gaudreault.pdf), avait d'abord été présentée en anglais sous le titre de « The Resilience of "Cinema" » au colloque international Ends of Cinema, une semaine auparavant, au Center for 21st Century Studies de l'Université du Wisconsin à Milwaukee (l'article qui en est issu, intitulé « The Resilience of the Word* Cinema *and the Persistence of the Media », a été publié en 2020 dans Richard Grusin et Jocelyn Szczepaniak-Gillece (dir.),* Ends of Cinema*, Minneapolis, University of Minnesota Press, p. 159-179). Les travaux sur lesquels se fonde le présent texte ont bénéficié de l'appui financier du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada, du Programme des chaires de recherche du Canada et du Fonds de recherche du Québec – Société et culture, par l'intermédiaire de quatre infrastructures universitaires de recherche dirigées par André Gaudreault dans le cadre du Laboratoire CinéMédias de l'Université de Montréal, à savoir la Chaire de recherche du Canada en études cinématographiques et médiatiques, le Programme de recherche sur l'archéologie et la généalogie du montage/* editing *(PRAGM/e), le Partenariat international de recherche sur les techniques et technologies du cinéma (TECHNÈS) et le Groupe de recherche sur l'avènement et la formation des identités médiatiques (GRAFIM).*

30 Guillermo del Toro, cité dans un communiqué de l'Agence France-Presse, 18 juin 2019, https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1122683/mostra-venise-alfonso-cuaron-recoit-lion-or-film-roma.

31 Jacques Aumont, *Que reste-t-il du cinéma ?*, *op. cit.*, p. 59-60.

Barbara Laborde

Que de « crises » ! Quand le cinéma et l'institution scolaire s'interrogent

En 2010, la *Nouvelle Revue de psychosociologie* consacrait un numéro entier à l'École et l'intitulait : « Crise du système scolaire ou crise de société[1] ? » Le point d'interrogation exprimait, il y a dix ans déjà, combien l'impression d'une « crise du système scolaire » était devenue problématique, sa récurrence même interrogeant sa validité épistémologique. Le numéro s'ouvrait ainsi sur une remarque de François Dubet, éminent sociologue de l'éducation, qui constatait qu'« en France en particulier, il y a un sentiment extrêmement fort de crise de l'école[2] ». Ce sentiment, qu'il soit légitime ou non, a influencé certaines décisions politiques et institutionnelles et cet article vise à montrer comment l'enseignement du cinéma et de l'audiovisuel est rentré dans les pratiques et discours scolaires dans le sillage de ce « sentiment endémique de crise[3] ».

Il convient tout d'abord, pour cerner les enjeux d'une réflexion sur la crise du système scolaire français et ses conséquences sur l'enseignement du cinéma, de délimiter la portée terminologique de la notion même de crise. Ce terme, très polysémique, a fait couler beaucoup d'encre dans des champs disciplinaires différents et il s'avère fructueux, face à cet océan définitionnel, de tenter de comprendre ce dont la « crise » est le nom. Si l'exploration du côté de la sociologie de l'éducation débute par le travail de François Dubet c'est parce qu'il est tout à fait éclairant[4]. Selon lui, la massification scolaire a provoqué au cours du XXe siècle dans l'institution scolaire une « révolution » :

> La France, comme la plupart des pays comparables, s'est engagée dans une politique de massification scolaire absolument considérable : 1902, 2% d'une classe d'âge au bac : 1950, 6% ; 1965, 15% ; 1986, 38% ; aujourd'hui, 70%. Quand vous passez, en un siècle, de 2% d'une classe d'âge au bac à 70%, vous avez changé la nature du système et c'est une véritable révolution ! Or ce changement de nature du système s'est fait, en France, avec l'idée extrêmement étrange que l'on pourrait maintenir la pédagogie, le mode d'organisation scolaire, la manière d'accueillir les élèves, sans changer le système.

1 *Nouvelle revue de psychosociologie*, n° 9, « Crise du système scolaire ou crise de société ? », 2010, https://doi.org/10.3917/nrp.009.0131

2 François Dubet, « Sortir de l'idée de crise : entretien avec Florence Giust-Desprairies », *Idem*, p. 131-147.

3 *Ibidem*.

4 François Dubet, « Éducation : pour sortir de l'idée de crise », Éducation et sociétés, n° 11, 2003, p. 47-64.

Un système qui se transforme « sans se réformer, et surtout sans vouloir se réformer » génère fatalement l'image de sa propre faillite. Si l'on poursuit ce tour d'horizon rapide des réflexions sur la crise du système scolaire français, l'hypothèse de Marcel Gauchet – à la fois chercheur en sciences sociales et intellectuel médiatique aux prises de position souvent polémiques[5] –, s'appuie quant à elle sur l'idée que la crise désigne surtout un « conflit de valeurs » suite à des « modifications subies[6] », plus ou moins douloureusement et de façon plus ou moins volontaire et maîtrisée, par des structures jusque-là considérées comme stables et pérennes, venant ainsi perturber le « plan » de départ prévu comme modèle institutionnel. On voit à travers ces deux exemples paradigmatiques qui s'inscrivent dans des perspectives idéologiques et politiques pourtant différentes que la « crise » est diversement rationalisée et dramatisée, mais qu'elle gagne à être pensée dans une histoire institutionnelle.

Pour être comprises, l'École et sa potentielle « mise en crise » doivent donc aujourd'hui aussi être replacées dans le contexte général du « tournant culturel » que des sociologues de la culture ont mis en lumière cette dernière décennie. Jean-Michel Guy, Olivier Donnat ou Sylvie Octobre[7] dressent depuis plusieurs années un tableau très clair des modifications dans les pratiques culturelles des publics, surtout celles des jeunes entre 15 et 25 ans. Pour aller vite – car ce n'est pas le sujet de cet article –, ils constatent :

- Un passage à l'individualisation des valeurs ;
- Une mutation du rapport à l'espace et au temps prise dans une logique d'« individualisation, démultiplication et déprogrammation des temps culturels[8] » ;
- Un régime multimédiatique des pratiques culturelles ;
- Une mutation du rapport aux objets culturels et un « éclectisme et porosité » croissants des catégories culturelles.

Dans une époque reconfigurée par une transition technologique, les rapports aux savoirs, à la transmission et aux institutions se trouvent réinterrogés. Dans ce cadre, comment – et doit-on ? – penser une « crise » de l'enseignement du cinéma en France ?

Pour éclaircir cette toile de fond notionnelle dans le champ précis de l'École, revenons aux données historiques identifiées par Dubet[9]. La « crise » se définit selon lui comme une mise en tension du modèle institutionnel historique de l'École républicaine (Marcel Gauchet parlerait de « programme institutionnel ») qui se trouve être parfaitement calqué sur celui de l'Église catholique au début du XXe siècle. Le « dogme républicain » a remplacé au début du XXe siècle celui de l'Église et vise à définir l'École comme un « sanctuaire » considéré comme indépendant du monde social. Ce dogme fédérateur et constitutif se trouve aujourd'hui en but à un « désenchantement du monde », que Dubet rattache à une quête de valeurs communes devenue problématique :

> Car contrairement à la légende, les enseignants regardent presque autant la télévision que leurs élèves. Auparavant, la culture scolaire

5 Ludivine Bantigny, Julien Théry-Astruc, « Marcel Gauchet ou le consensus conservateur. Enquête sur un intellectuel de pouvoir », *Revue du crieur*, n° 1, 2015, https://www.cairn.info/revue-du-crieur-2015-1-page-4.htm

6 Marcel Gauchet, « Crise dans la démocratie », *La revue lacanienne*, n° 2, 2008, p. 59-72.

7 Jean-Michel Guy (dir), *La Culture cinématographique des Français*, Paris, Ministère de la Culture – DEPS, 2000 ; Olivier Donnat, « Les pratiques culturelles à l'ère numérique », *L'Observatoire*, n° 37, 2010, p. 18-24 ; Sylvie Octobre, *Deux pouces et des neurones, les cultures juvéniles de l'ère médiatique à l'ère numérique*, Paris, Ministère de la Culture – DEPS, 2014.

8 Sylvie Octobre, « La transmission culturelle à l'ère digitale », *L'Observatoire*, n° 42, 2013, p. 98-101.

9 François Dubet, « Éducation : pour sortir de l'idée de crise », *op. cit.*

> avait en effet la capacité de s'imposer comme une culture arrachant les individus à la « petite société », disait Durkheim. Actuellement, cette culture est en crise, et cela n'est pas simplement un phénomène français. La spécificité française est plutôt que ces problèmes sont vécus sur le mode de la décadence, de la chute, de la fin. La singularité nationale française, c'est d'avoir transformé le catholicisme en républicanisme, avec au fond le même type d'attente qu'il y avait vis-à-vis de l'Église[10].

Ainsi, la « vocation » d'enseigner soutenue par ce dogme se heurte à la perte du monopole culturel de l'École et du pouvoir prescripteur du « maître ». La parole académique est mise en concurrence, entre autres, avec les industries culturelles, dans un contexte où la socialisation accrue entre élèves rend plus fragile son hégémonie. Suite à la massification des publics scolaires entamée dès le début du siècle et accentuée après les guerres mondiales, l'École sanctuarisée a fait long feu : le « marché » des diplômes, de plus en plus concurrentiel, met le système scolaire en compétitions avec d'autres instances de formation et le rend perméable aux vicissitudes parfois cruelles du capitalisme ambiant, sans véritable garantie sur le marché de l'emploi. En outre, le credo qui défendait la discipline sévère comme voie vers l'émancipation permise par « l'esprit critique » n'est plus à l'ordre du jour, à l'heure où les élèves doivent être considérés dans leur individualité et leur subjectivité par de nouvelles thèses éducatives.

Face à cette « crise des valeurs » générale qui vient heurter les «socles» idéologiques de l'institution scolaire, il existe plusieurs réponses dont une intéresse particulièrement l'enseignement du cinéma dans les classes : le «modèle esthétique de l'éducation» théorisé par Alain Kerlan.

Une réponse à la «crise» : Le «modèle esthétique de l'éducation» (Kerlan)

Les arts et les enseignements artistiques apparaissent dans ce contexte comme un remède dont l'institution scolaire ne doit pas se priver, plébiscité et encouragé par une kyrielle de discours officiels, politiques, institutionnels. Pour Alain Kerlan, la place incontournable de l'art à l'école est une doxa, ce qu'Anne Coquelin appelle un « art du lieu commun[11] ». De cette doxa, découle selon Kerlan[12] le « modèle esthétique de l'éducation », que l'on pourrait interpréter comme un modèle de « gestion de crise » pour une École aux repères perturbés par ce qu'il qualifie de « modernité ». Kerlan voit dans le consensus autour de ce discours sur l'importance des arts à l'École, une tentative de l'institution pour « fédérer » ses acteurs et ainsi retrouver un programme institutionnel commun. L'analyse de discours officiels portant sur les enseignements artistiques révèle en effet un credo partagé : la fonction prophylactique[13] de l'Art, censé soigner toutes les plaies de l'École, de l'échec scolaire aux inégalités sociales. Les discours officiels plébiscitent sans débat l'idée que l'Art peut soigner les malaises de l'école, rétablir le système, sauver des élèves en perdition, comme un traitement médical dit « prophylactique » permet d'endiguer les effets d'un mal supposé.

10 François Dubet, « Sortir de l'idée de crise : entretien avec Florence Giust-Desprairies », *op. cit*.

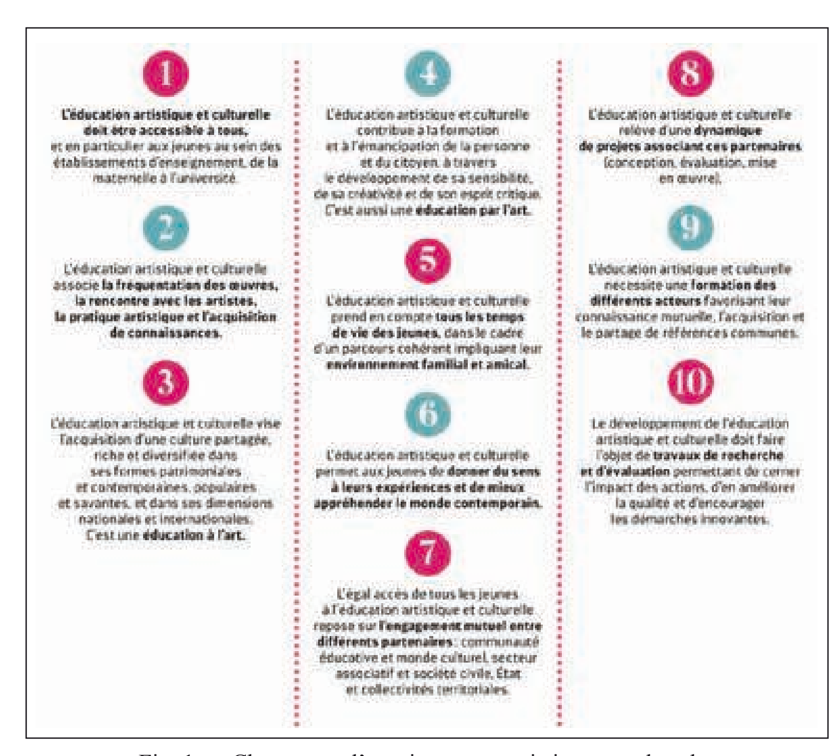
11 Anne Cauquelin, *L'Art du lieu commun. Du bon usage de la doxa*, Paris, Seuil, 1999.

12 Alain Kerlan, « L'art pour éduquer. La dimension esthétique dans le projet de formation postmoderne », *Éducation et Sociétés*, n° 19, 2007, p. 83-97, https://www.cairn.info/revue-education-et-societes-2007-1-page-83.htm

13 Voir à sur ce point ma thèse de doctorat : « Du cinéma comme un art à l'école. Paradigmes et enjeux de l'enseignement obligatoire et de spécialité "Cinéma et audiovisuel" en série L », sous la direction de Laurent Jullier, Université Sorbonne Nouvelle, 2012.

Alors qu'on peut sans doute critiquer ce « lieu commun », il faut admettre que le cinéma a largement bénéficié de cette doxa depuis les années 1980. Que l'on se souvienne de l'installation des « options cinéma » dans les lycées à la fin des années 1980, du développement des dispositifs « École au cinéma », « Collège au cinéma » et « Lycéens et apprentis au cinéma » à partir des années 1990 ou encore du plan Lang/Tasca pour l'éducation à l'image en 2000. Aujourd'hui massifs[14], les dispositifs scolaires d'éducation à l'image perdurent dans les classes avec un succès toujours vérifié. Exemple révélateur, la « Charte pour l'enseignement artistique et culture » (Fig. 1) s'est présentée comme une « refondation » de l'École de la République en 2016[15]. Rédigée sous la gouverne de Najat Vallaud-Belkacem, elle constitue un texte officiel de référence pour l'institution scolaire depuis lors, justifiant et encourageant la présence de l'art à l'École défendu comme un droit des élèves.

Cette charte creuse le sillon de la doxa de l'art prophylactique comme le confirme le très représentatif article 6 : « L'éducation artistique et culturelle permet aux jeunes de donner du sens à leurs expériences et de mieux appréhender le monde contemporain ».



1. **L'éducation artistique et culturelle doit être accessible à tous,** et en particulier aux jeunes au sein des établissements d'enseignement, de la maternelle à l'université.
2. L'éducation artistique et culturelle associe **la fréquentation des œuvres, la rencontre avec les artistes, la pratique artistique et l'acquisition de connaissances.**
3. L'éducation artistique et culturelle vise l'acquisition d'une culture partagée, riche et diversifiée dans ses formes patrimoniales et contemporaines, populaires et savantes, et dans ses dimensions nationales et internationales. C'est une **éducation à l'art.**
4. L'éducation artistique et culturelle contribue à la formation et à l'émancipation de la personne et du citoyen, à travers le développement de sa sensibilité, de sa créativité et de son esprit critique. C'est aussi une **éducation par l'art.**
5. L'éducation artistique et culturelle prend en compte **tous les temps de vie des jeunes,** dans le cadre d'un parcours cohérent impliquant leur **environnement familial et amical.**
6. L'éducation artistique et culturelle permet aux jeunes de **donner du sens à leurs expériences et de mieux appréhender le monde contemporain.**
7. L'égal accès de tous les jeunes à l'éducation artistique et culturelle repose sur **l'engagement mutuel entre différents partenaires** : communauté éducative et monde culturel, secteur associatif et société civile, État et collectivités territoriales.
8. L'éducation artistique et culturelle relève d'une **dynamique de projets associant ces partenaires** (conception, évaluation, mise en œuvre).
9. L'éducation artistique et culturelle nécessite une **formation des différents acteurs** favorisant leur connaissance mutuelle, l'acquisition et le partage de références communes.
10. Le développement de l'éducation artistique et culturelle doit faire l'objet de **travaux de recherche et d'évaluation** permettant de cerner l'impact des actions, d'en améliorer la qualité et d'encourager les démarches innovantes.

Fig. 1 : « Charte pour l'enseignement artistique et culturel »

14 À titre d'exemple, le dispositif « Lycéens et apprentis au cinéma » représentait « 317 862 lycéens et apprentis inscrits, soit 14 559 élèves de plus qu'en 2015-2016, ce qui représente une hausse de 4,5% de la participation. 918 établissements cinématographiques et circuits itinérants participants en France métropolitaine ». Source : CNC, https://www.cnc.fr/professionnels/enseignants/lyceens-et-apprentis-au-cinema/organisation-et-mode-d-emploi

15 Charte disponible en ligne : https://www.education.gouv.fr/cid104753/charte-pour-l-education-artistique-et-culturelle.html

Ce modèle prophylactique entre donc en parfaite cohérence avec l'enseignement du cinéma à partir du moment où celui-ci est considéré comme un art et seulement dans ce cadre. Si l'on s'appuie sur l'exemple de « Lycéens au cinéma », les discours restent de concert. Le site du CNC, voix du Ministère de la Culture, partenaire des dispositifs, explique que « le CNC s'efforce de donner aux jeunes, de la maternelle à la terminale, une véritable éducation artistique dans le domaine du cinéma et de l'audiovisuel ». Pourtant « Lycéens au cinéma » y est présenté comme le moment « où les élèves deviennent de jeunes cinéphiles et de futurs spectateurs avertis capables de reconnaître un auteur ou une écriture cinématographique[16] ». L'« audiovisuel » est passé sous silence, angle mort des dispositifs, tout entier consacré au cinéma en salle dans une négation – qui peut sembler pour le moins problématique – des pratiques culturelles transmédiatiques des jeunes générations face aux images animées sonores. Les enquêtes sociologiques de Tomas Legon menées en 2014 auprès des lycéens de la région Rhône-Alpes qui suivaient le dispositif « Lycéens au cinéma » sont pourtant sans appel. Elles montrent à quel point les « malentendus[17] » entre les enseignants et les élèves autour des films présentés sont nombreux. Ils portent avant tout sur le rapport « savant » entretenu avec les films conforme à l'encadrement pédagogique proposé aux enseignants participants. Autour d'un corpus qui relève d'un « éclectisme éclairé[18] », fait d'un mélange de films d'auteur, de films de patrimoine, mais aussi de films « grand public » plus ou moins connus des élèves[19], il s'agit finalement d'encourager des *« rapports à la culture* savants et esthétiques en opposition à des *rapports à la culture* populaire et fonctionnelle[20] ». Plus ou moins explicitement, là où la charte défendait « une culture diversifiée, dans ses formes patrimoniales et contemporaines, populaires et savantes » (article 3), le choix des films dans le cadre des dispositifs semble tendre la main à une culture plus *mainstream* de films aussi diversifiés que *OSS 117, Alien* ou *La Mouche* (voir Fig. 2). Mais dans la répartition et l'expression même de cette « diversité », les deux discours ne font finalement que renforcer la dichotomie (voire l'opposition) entre culture savante et culture populaire, en révélant comme par contraste que certains films qui ont eu un succès public peuvent aussi être adoubés par l'institution parce qu'ils ont finalement acquis, selon d'autres critères, une certaine légitimité esthétique et artistique. C'est dire que la lecture « éthico-pratique[21] » des films qui s'attarderait sur ce qu'ils transmettent en termes de valeurs morales utiles à la compréhension du monde est écartée au profit d'analyses portant sur les formes artistiques et esthétiques des films. L'approche globalement formaliste doit en effet encourager l'« intériorisation de la « disposition esthétique » bourdieusienne[22] ». Ainsi, le dispositif, s'il prétend s'élargir à une certaine démocratisation de l'accès à des films relevant de goûts variés, voire hétéroclites, ne résorbe pas pour autant le décalage entre le désir prescripteur d'un certain mode de lecture savant et la pratique « ordinaire » des cinéphilies lycéennes. Ainsi, se conforte – et même se creuse – le « malentendu » entre l'école « sanctuaire » et ses publics, même quand l'institution tente de faire un pas vers eux dans les contenus enseignés.

16 Source : CNC, https://www.cnc.fr/professionnels/enseignants

17 Tomas Legon, « Malentendus et désaccords sur le plaisir cinématographique. La réception de Lycéens et apprentis au cinéma par les jeunes rhônalpins », *Agora débats/jeunesses,* n° 66, 2014, p. 47-60.

18 *Idem*, p. 48.

19 Voir Fig. 2, films programmés dans le cadre du dispositif en 2018-2019, http://www.transmettrelecinema.com/dispositif/lyceens-et-apprentis-au-cinema-2018-2019/

20 Tomas Legon, *op. cit.*, p. 48.

21 Bernard Lahire, *Culture écrite et inégalités scolaires, sociologie de l'*« échec scolaire » à l'école primaire, Paris, PUL, 1993.

22 Tomas Legon, *op. cit.*, p. 48.

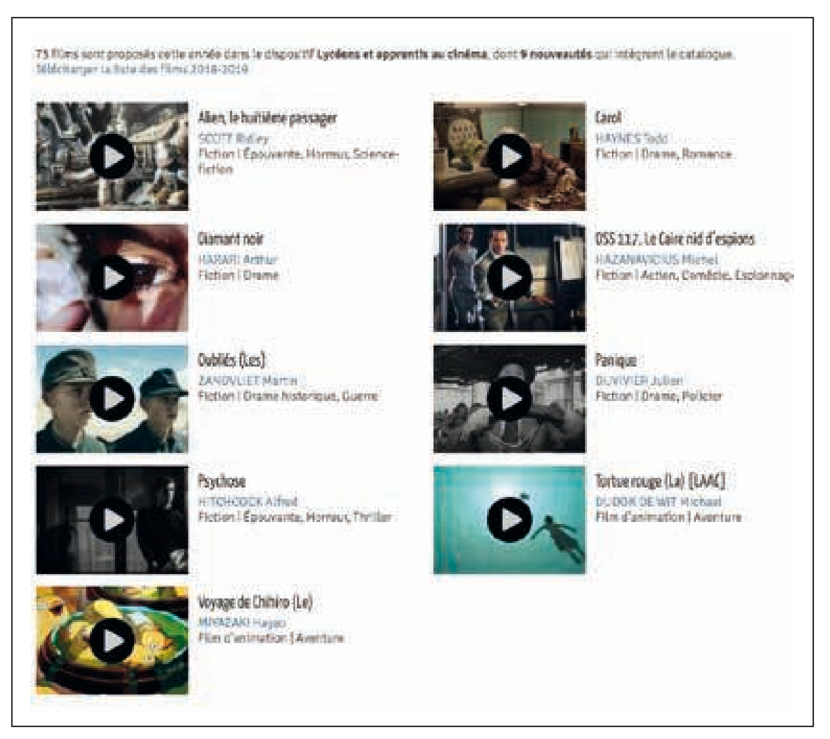


Fig. 2 : Liste des films proposés dans le cadre du dispositif
« Lycéens et Apprentis au cinéma en 2018-2019.

« Crise », mais « quelle crise » ?

Tomas Legon constate par ailleurs que dans le dispositif « Lycéens au cinéma » : « si une partie importante des élèves ne prend pas de plaisir en regardant les films proposés par LAC, ce n'est pas à cause des films en eux-mêmes, mais parce qu'ils ne comprennent pas que, d'une certaine manière, ce que l'on attend d'eux, c'est qu'ils éprouvent du plaisir[23]. » L'incompréhension porte ainsi sur la croyance dans les vertus de l'art à l'école (le modèle esthétique) lorsque cette croyance suppose la supériorité de l'intellectualisation du jugement de goût de l'expert (c'est-à-dire de l'École et du professeur) sur le plaisir immédiat. Ce rapport au plaisir de la pratique culturelle devient ainsi problématique quand le cinéma, loisir qui existe hors de la sphère scolaire, s'inscrit dans l'espace académique et sur le temps pédagogique, mais avec d'autres codes de lecture. On peut faire l'hypothèse que ce qui se met ici en crise – et explique parfois le succès limité du dispositif quant à sa capacité d'orienter les élèves vers de nouveaux « goûts » ciné-

23 *Idem*, p. 58.

matographiques – vient d'un malentendu hérité de ce que Dubet rappelle de la doxa historiquement chrétienne de l'École comme lieu où la discipline rigoureuse de l'ascèse doit être propice à libérer les esprits. Pour que cette ascèse fonctionne, elle suppose une croyance en la vertu inégalée d'une lecture savante des films censée permettre d'élever la culture des élèves vers le modèle plébiscité par l'École et qui se constitue précisément en résistance aux plaisirs faciles des industries culturelles et des films dits commerciaux. On peut également voir dans cette posture institutionnelle un héritage de l'origine catholique des « ciné-clubs » scolaires étudiés par Mélisande Leventopoulos : « L'initiation cinématographique des scolaires, pensée comme condition du développement des aptitudes critiques des jeunes et comme remède à la passivité spectatorielle, devient rapidement le socle de l'intervention fleccarde[24, 25]. »

Presque 50 ans plus tard, force est de constater qu'un dispositif comme « Lycéens aux cinéma » ne se départit pas totalement de ces prédispositions historiques, à une époque où les publics, de leurs côtés, manifestent une distance de plus en plus grande avec les institutions et leurs capacités de légitimation des pratiques culturelles.

Pourtant, à déplier ces malentendus, il s'avère que les choses ne sont pas si simples : les publics scolaires, s'ils éprouvent manifestement une moins grande déférence par rapport aux cultures et aux lectures dites « légitimes » véhiculées par l'École ne sont pas pour autant non plus totalement détachés de certaines représentations, ni même des doxas historiques. Si l'élève n'éprouve aucun plaisir au visionnage des films, c'est parfois parce qu'il a intériorisé le fait que l'École n'était précisément pas un lieu de plaisir et que l'injonction du dispositif confine finalement au paradoxe.

La crise comme palimpseste des doxas

La réception du dispositif LAC manifeste en effet la relativité des croyances induites par différentes doxas qui cohabitent et provoquent les « malentendus » évoqués. L'enquête de Legon révèle aussi que les publics scolaires se partagent entre ceux qui croient que le rapport savant à l'œuvre procure un surcroît de plaisir, un « bon » rapport à la culture qui s'inscrirait dans l'exercice savant et ascétique du goût esthétique et ceux qui estiment que le plaisir « commun » du divertissement ne peut qu'être séparé de l'École. Ces divergences expliquent parfois une incompréhension des élèves face au choix des films et révèlent ce qui leur semble être une injonction contradictoire du dispositif. Dans une école sanctuarisée, certains élèves conservent le postulat d'un écart entre l'École et la vie et séparent clairement les « films ordinaires versus films de l'école, films de plaisir versus films de culture[26] ». En cela, ils ne sont pas si loin des doxas historiques de l'École et ils résistent alors dans une certaine mesure aux nouveautés que l'institution inaugure lorsqu'elle entend rompre ses habitus institutionnels pour tenter d'aller dans le sens de leurs pratiques culturelles. Par exemple, les élèves ne comprennent pas tous qu'un film comme *La Mouche* de David Cronenberg (1986), jugé trop violent ou trop immoral, soit proposé dans le cadre de LAC[27]. Ils récusent la présence

24 FLECC : Fédération Loisir et Culture Cinématographique inaugurée par la jeunesse catholique en 1946.

25 Mélisande Leventopoulos, « Le rôle pionnier des catholiques dans l'enseignement du cinéma en France », *Mise au point*, n° 7, « Les enjeux des études cinématographiques et audiovisuelles : théories, méthodes, idéologies, finalités », 2015, http://journals.openedition.org/map/1858

26 Tomas Legon, *op. cit.* p. 52.

27 *Idem.*, p. 51.

de certains films dans une programmation scolaire, car le dispositif leur semble avant tout devoir opérer une « éducation par l'image », avec une vision parfois étonnamment conservatrice de l'École. On voit bien alors qu'un changement de doxa dans l'institution scolaire, plus qu'une refondation des valeurs, opère une tentative d'« ajustement » de ces valeurs. Ainsi, l'adoption d'un éclectisme éclairé pour le choix des films, alors même qu'il peut se rapprocher des goûts de certains élèves, prend le risque d'échouer pour d'autres, dans la mesure où le partage de ces valeurs[28] n'est finalement ni constant ni univoque.

Concrètement, loin d'un programme institutionnel commun et stable, il me semble que l'on assiste à une *cohabitation* entre plusieurs doxas, plus ou moins conscientisées : celles des enseignants, celles des élèves, celles des différents protagonistes institutionnels. Elles fonctionnent toutes simultanément, comme en palimpseste, écrites l'une sur l'autre, sans qu'aucune ne se substitue aux autres ni ne la remplace complètement, et sans qu'il y ait à ce sujet de véritable consensus. Même si les survivances des doxas passées ne se conservent qu'à l'état de traces partielles, elles affleurent et se mêlent aux doxas du présent, variablement selon les individus. C'est peut-être sur ce phénomène précisément que s'exacerbe l'impression de crise, faisant écho aux « idées toutes faites » dont parle Hannah Arendt dans ses réflexions philosophiques sur cette notion :

> Une crise nous force à revenir aux questions elles-mêmes et requiert de nous des réponses, nouvelles ou anciennes, mais en tout cas des jugements directs. Une crise ne devient catastrophique que si nous y répondons par des idées toutes faites, c'est-à-dire par des préjugés. Non seulement une telle attitude rend la crise plus aiguë, mais encore elle nous fait passer à côté de cette expérience de la réalité et de cette occasion de réfléchir qu'elle fournit[29].

Les doxas héritées ou en devenir, les représentations séculaires mêlées à celles du présent entravent parfois les ajustements nécessaires. Ces points de crispation sont d'autant plus douloureux qu'ils interviennent dans un contexte trouble où si les tentatives d'adaptation sont parfois infructueuses au sein de l'École, la crise apparaît également comme une donnée extérieure à l'institution qui pourtant la subit de plein fouet.

La crise comme modification subie : le « tournant culturel » à l'École, une crise « au carré » pour le cinéma dans les classes ?

Le contexte sociologique actuel amène donc à une « mise en question de l'existence d'un "méta-capital" culturel comme […] susceptible de fonder légitimement les bases d'un capital à transmettre[30] ». L'École, comme lieu de référence pour la transmission des savoirs et de la culture légitime, a vécu. D'autres valeurs se font jour qui se heurtent à la doxa historique de l'École définie par Dubet, déjà évoquée précedemment. Je m'aventurerai donc à parler d'une « crise au carré » : à l'intérieur de l'École, le cinéma

28 Marcel Gauchet, *op. cit.*

29 Hannah Arendt, *La Crise de la culture*, *huit exercices de pensée politique*, Paris, Gallimard, 1972. Nous citons cet ouvrage d'après l'édition sous la direction de Philippe Raynaud : Hannah Arendt, *L'Humaine condition*, Paris, Gallimard, 2012, p. 744.

30 *Idem.*, p. 100.

comme pratique culturelle est mis en crise par des représentations divergentes qui ont du mal à s'adapter les unes aux autres, tandis que simultanément l'espace social témoigne d'une remise en question de certaines représentations et valeurs jusqu'ici hégémoniques.

Cette « crise au carré » va logiquement avoir des conséquences directes pour le cinéma dans les classes. Tout d'abord, elle brouille les frontières entre la notion d'Auteur et sa légitimité, notion qui fut pourtant longtemps – et demeure de plusieurs façons – le socle de la cinéphilie cultivée « à la française ». Les films, dématérialisés, permettent des réappropriations de tous ordres et peuvent circuler dans différents lieux d'expérience qui ne les cantonnent plus à la salle. Corrélativement se brouille le clivage entre le cinéma plébiscité par l'institution scolaire, vu en salle, défendu pour sa valeur artistique et esthétique et des contenus audiovisuels « *mainstream* » qui prennent désormais d'autres canaux de diffusion et sont plébiscités entre pairs. Une logique d'« expertise ponctuelle et à court terme » des contenus culturels prévaut sur sa dimension magistrale et sanctuarisée. Les pratiques se décloisonnent autant que les jugements d'expertise que l'on trouve désormais autant sur YouTube que dans sa salle de classe. Les modalités de transmission sont « entrées dans une vision plus plastique tant des objets transmissibles […] que des modalités de la transmission […] et des récepteurs ». Première victime de cette modification des régimes de valeurs, le « cinéma de patrimoine » défendu par l'École et ses dispositifs scolaires perd de sa séduction lorsque « le rapport des jeunes au patrimoine est de moins en moins spontanément révérencieux[31] ». Alors, en effet, le mal qu'il faut soigner est double : la dé-légitimation de l'École s'opère en même temps qu'une dilution de la forme historique d'un certain cinéma : le long métrage de fiction, vu en salle et considéré comme le septième art légitime. Autant que sauver le système scolaire de sa crise, il faut sauver le cinéma, la prophylaxie semble deux fois plus nécessaire !

Pourtant, on a vu que conjointement la doxa historique perdure dans les représentations de certains professeurs, mais aussi de certains élèves comme en témoignent des prises de paroles critiques dans l'enquête de Tomas Legon[32]. Se confirme ainsi l'idée que le sentiment de crise procède d'un désajustement de valeurs qui deviennent dissonantes et entrent *au même moment* en contradiction les unes avec les autres. C'est le constat d'une rupture des consensus qui stabilisaient jusqu'alors le modèle institutionnel. Le sentiment de crise ne s'explique donc pas par une table rase (ce serait trop simple !) ni par une perte totale des valeurs, mais par la coexistence de plusieurs niveaux de valeurs, à l'intérieur et à l'extérieur du système institutionnel. En réponse et en réaction face aux mutations actuelles, l'institution tente de s'adapter, mais fait face aussi à un certain conservatisme des valeurs d'hier, émanant des différents acteurs, et parfois même, on l'a vu, dans la remise en question d'un consensus générationnel sur le « goût » des films à voir en classe.

Là où le cinéma en situation scolaire tente une « sortie de crise »

Et pourtant, le cinéma ne s'en sort pas si mal… Olivier Donnat comme Jean-Michel Guy[33] constatent qu'il possède toujours un fort pouvoir identitaire et son sort dans les classes, malgré toutes les vicissitudes décrites précédemment, bénéficie de cette force toujours vive et vérifiée par les enquêtes sociologiques

31 Sylvie Octobre, *op. cit.*, p. 100-101.

32 Tomas Legon, *op. cit.*, p. 51.

33 Jean-Michel Guy, *op. cit.* ; Olivier Donnat, *op. cit.*

successives. Au-delà des dispositifs et du brouillage des frontières présentés plus haut, sa présence dans les espaces scolaires se lie aussi souvent à la « pratique ». Dans des contextes institutionnels variés (comme les options artistiques au baccalauréat ou dans des « classes à projets », en collège comme en lycée), « faire des films » est une activité relativement courante dans le primaire comme dans le secondaire. En cela, la pratique du cinéma rejoint des lieux communs actuels, dont ceux de l'aspiration individuelle à l'épanouissement dans la création : « l'injonction principale est, pour l'individu, de parvenir à se réaliser lui-même[34] ». Se renforce ainsi le paradigme de la « créativité » qui revient souvent dans les textes officiels de l'institution scolaire comme moyen de motiver les élèves et de les faire se révéler à eux-mêmes. Ne négligeons pas cependant que cette ouverture à la pratique court le risque de certains écueils : l'occasion donnée parfois aux élèves de faire des films avec l'accompagnement d'un professionnel conforte la porosité entre monde professionnel et amateurisme et toutes les dérives pernicieuses qu'elle peut entraîner. Faire un film peut très bien se faire dans le cadre familial amateur avec des exigences de réussite variable, mais surtout des enjeux communicationnels spécifiques[35]. Au sein d'une classe, il prend le risque de donner aux élèves une représentation discutable des métiers de l'audiovisuel suscitant de faux espoirs ou, ici encore, des malentendus sur les positions respectives des amateurs et des professionnels. Sur YouTube des « proam » aux succès divers, mais parfois réels se multiplient et si l'École relaie cette impression que « tout le monde peut faire un film » reste-t-elle fidèle à ses valeurs de l'effort obligatoire ? Ici encore on peut constater un certain désajustement par rapport aux valeurs historiques de l'École. Pour l'ouverture de son « sanctuaire » et sa « refondation » par les arts[36], l'institution tend vers des pratiques plus ou moins encadrées ou libres à des fins artistiques plus qu'académiques. Cette ouverture à une plus libre expression conforte les discours sur l'épanouissement de soi que Charles Taylor relie aux « malaises de la modernité[37] » , comme si la « modernité » (variablement définie par ses théoriciens) ne pouvait se penser, de manière presque ontologique, que comme un moment de crise. Selon le prisme de Taylor, l'égotisme satisfait et « la culture du narcissisme » peuvent aussi être des pièges dans des projets d'éducation artistique, et toutes les variables de leur encadrement académique plébiscitant la « créativité » individuelle conduisent sans doute parfois à contrevenir au projet pourtant humaniste de l'« éducation par l'art ».

Discours en crise ou discours de crise ?

On constate donc ici d'autres types d'ajustements doctrinaires : des doxas qui viennent s'écrire en palimpseste sur la doxa historique ou des doxas qui s'inscrivent *dans* la doxa brouillent parfois la lisibilité des intentions premières. La parole officielle du discours politique participe à ces ajouts successifs de couches plus ou moins sédimentarisées de représentations parfois divergentes. Ainsi, après avoir plébiscité l'enseignement du cinéma et des autres arts comme voie possible pour la « refondation » de l'École, les discours changent et l'analyse des textes montre conjoncturellement des

34 Sylvie Octobre, *op. cit.*, p. 100.

35 On peut citer sur ce registre le travail pionnier de Roger Odin, notamment ce volume publié sous sa direction : *Le Film de famille. Usage privé, Usage public*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1995.

36 « Charte pour l'enseignement artistique et culturel » pour une « refondation » de l'École de la République (2016), *op. cit.*

37 Charles Taylor, *Le Malaise de la modernité*, traduit de l'anglais par Charlotte Melançon, Paris, Éditions du cerf, 1994.

réécritures constantes des paradigmes officiels[38]. Ainsi, le virage pris en direction de l'éducation aux médias après l'attentat contre *Charlie hebdo* en 2015 et relayé par les prises de paroles publiques de Najat Vallaud Belkacem, alors ministre de l'Éducation nationale, est un exemple du genre. Devenue largement consensuelle, cette injonction à l'éducation aux médias s'est conjoncturellement substituée à l'effort fait dans le sens de l'éducation artistique, jusqu'à s'ajouter purement et simplement à elle en 2015, au sein d'une « feuille de route » téléchargeable sur le site officiel du ministère de l'Éducation nationale et intitulée « Éducation artistique et culturelle, éducation aux médias et à l'information[39] ». Plus récemment, Jean-Michel Blanquer lance un « plan chorale » en collège et au lycée[40] et institue une « priorité donnée à la musique » qui emporte les discours officiels bien loin de l'éducation à l'image. Sans retracer toute l'histoire de ces injonctions successives, force est de constater que celles-ci sont prises dans une série d'ajustements perpétuels et conjoncturels qui s'écrivent et se réécrivent sans cesse. Ces discours en palimpseste contribuent à relayer le sentiment de « crise » en cela qu'ils rendent instables les doxas qui, au lieu de se « graver dans le marbre », semblent rejouer le flot incessant du « monde liquide[41] » de la modernité en quête de repères. L'enseignement du cinéma, la position même qui lui est attribuée dans les classes s'en trouvent périodiquement réinterrogés, confortés ou marginalisés. Hier plutôt « bénéficiaire de la crise » le cinéma voit son importance se réduire et l'intérêt qu'on lui porte dans les discours officiels passer au second plan. L'impact dans les classes est sans doute variable et lui-même conjoncturel ce qui explique une instabilité systémique qui perpétue le sentiment de crise pour les acteurs de ces enseignements. En témoignent les récentes et régulières levées de boucliers contre les disparitions de classes d'option cinéma dans divers lycées[42]. Ces « disparitions de classes » étant toujours l'occasion d'une indignation face au manque de considération et de moyens humains et financiers donnés à l'enseignement du cinéma dans les académies.

Conclusion

Hannah Arendt voyait dans la crise une occasion de sortir des « idées toutes faites » et de « revenir aux questions elles-mêmes ». Puisque le cinéma se reconfigure dans le contexte socio-technique actuel[43] et que l'École s'interroge sur ses valeurs, peut-être est-il temps de reposer les questions de départ pour sortir de ces idées toutes faites. Et la question essentielle ne serait-elle pas finalement : « Qu'est-ce que le cinéma ? » Les théoriciens les plus émérites se sont penchés sur cette question. Je citerai Roger Odin qui invite depuis longtemps à « élargir le cadre » des études cinématographiques. Arguant dans un article publié en 2015 que « le cadre tend à favoriser une

38 Laurence Corroy, Pascal Froissart, « L'éducation aux médias dans les discours des ministres de l'Éducation (2005-2017) », *Questions de communication*, n° 34, 2008, p. 173-188.

39 Documents téléchargeables sur le site institutionnel https://www.education.gouv.fr/cid86202/education-artistique-et-culturelle-education-aux-medias-et-a-l-information.html

40 Documents téléchargeables sur le site institutionnel https://www.education.gouv.fr/cid127085/le-plan-chorale-une-priorite-donnee-a-la-musique.html

41 Zygmunt Bauman, *La Vie liquide*, traduction de Christophe Rosson, Paris, Éditions Pluriel, 2006.

42 Le journal *Ouest France* faisait entre autres déjà état de « menaces » sur les enseignements artistiques en lycée en mai 2008 dans un article intitulé « Menaces sur les options facultative » : https://quimper.maville.com/actu/actudet_-Lycees-menaces-sur-les-options-facultatives-_loc-625566_actu.Htm. On peut citer aussi le constat à nouveau défaitiste de France Bleu dix ans plus tard en décembre 2018 : « le lycée Arnaud Daniel n'enseignera plus le cinéma après la seconde » https://www.francebleu.fr/infos/education/riberac-le-lycee-arnaud-daniel-n-enseignera-plus-le-cinema-apres-la-seconde-1545410580. Plus récemment se diffusent des pétitions pour « Sauver l'enseignement des arts, menacé au Lycée des Arènes, à Toulouse », dont l'enseignement du cinéma : https://www.change.org/p/madame-la-pr%C3%A9sidente-de-la-r%C3%A9gion-occitanie-ar%C3%A8nes-toulouse-enseignements-des-arts-menac%C3%A9s.

43 André Gaudreault, Philippe Marion, *La Fin du cinéma ? Un média en crise à l'ère numérique*, Paris, Armand Colin, 2013.

relation mythique, non distancée, avec le cinéma, et à limiter les approches en termes d'objet, de discipline et d'objectif », il constate aussi que « le cinéma n'est qu'un espace parmi le très grand nombre d'autres espaces où l'on se sert du langage cinématographique[44]. » Concernant l'enseignement du cinéma, qu'il a lui-même contribué à installer à l'université puis dans les classes dans les années 1970 et 1980, ses propositions tendent vers une relativisation de la doxa dominante du cinéma comme art : « on ne peut pas comprendre ce qui se passe actuellement dans l'espace du cinéma comme art sans tenir compte de l'espace de la télévision, d'Internet, des jeux vidéo, de la téléphonie mobile, etc[45]. »

Il semble donc que des propositions de « sortie de crise » consisteraient à ouvrir le cinéma à d'autres définitions, laissant ainsi plus de « jeu » pour des « ajustements » possibles, dans les corpus étudiés comme dans les manières de les enseigner, entre enseignement artistiques et pris en compte du cinéma comme média, vecteur de représentations comme de questions artistiques autant qu'économiques, politiques, citoyennes. Pourtant, ces propositions rencontrent peu d'échos dans la sphère institutionnelle qui tarde à renouveler ses pratiques et ses corpus, en témoigne la scission, toujours active, entre enseignement du cinéma et éducation aux médias[46]. En admettant que les institutions reposent *forcément* sur des doxas, on peut se réjouir finalement que ces diverses définitions du cinéma soient si malléables : ainsi, pour ne pas surimprimer une doxa sur une autre, il s'agirait de laisser l'enseignement du cinéma se plier à ses multiples régimes de valeurs, sans les confronter, mais en les laissant interférer les uns avec les autres. Pour continuer à « profiter de la crise », peut-être faut-il accepter les redéfinitions, qu'elles soient induites par des pratiques culturelles en mutation ou par les injonctions officielles du moment. Une des vertus de cette « crise », dans le contexte français, serait alors d'en finir avec ce clivage entre le cinéma comme art et le cinéma comme média. Pour permettre aux élèves de comprendre leurs coordonnées de « sujet spectateur » dans un monde « liquide », l'analyse des contenus audiovisuels (images animées sonores) gagnerait à se faire selon une triple dynamique : l'analyse du contenu audiovisuel lui-même, mais aussi les modalités de son « encapsulage » médiatique (médium et média), ainsi que leur réception. La « crise », si son sentiment reste tangible, aura au moins contribué à identifier les « préjugés » pour revenir sur les définitions essentielles et mieux les ajuster à des pratiques en pleine mutation que l'École ne peut pas ignorer.

[44] Roger Odin, « Élargir le cadre », *Mise au point*, n° 7, « Les enjeux des études cinématographiques et audiovisuelles », *op. cit.*

[45] *Ibidem*.

[46] Sur cette question, voir Barbara Laborde, *De l'enseignement du cinéma à l'éducation aux médias, trajets théoriques et perspectives pédagogiques*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2017.

Deuxième partie

La crise, réalité ou rhétorique professionnelle et sectorielle ? Approches sociologiques et économiques

Julien Duval

La crise est déclarée. L'état du cinéma français est-il (encore) une affaire d'État ?

La tentation est grande pour des sociologues participant à des échanges pluridisciplinaires de proposer d'« en finir avec la crise du cinéma français », avec des arguments très proches de ceux de Pauline Escande-Gauquié qui met en avant le décalage récurrent entre les discours et la réalité[1]. Une tradition bien ancrée dans leur discipline enseigne en effet que des analyses rigoureuses doivent avant toute chose se défaire des représentations communes des phénomènes sociaux. Invoquée à tout propos, et dans des contextes très différents, par des journalistes ou des responsables politiques ou administratifs, et d'une manière souvent très vague (et normative car elle renferme la référence à un état « normal » indéfini), la « crise du cinéma » présente nombre des caractéristiques des « prénotions », des « concepts vulgaires », du « sens commun » ou des « préconstructions scientifiques » qui sont, depuis Émile Durkheim du moins, désignés comme l'un des obstacles majeurs à la pratique sociologique. Les diagnostics sur « la crise du cinéma », comme constructions plus ou moins élaborées qui cachent parfois très mal la défense d'intérêts « corporatistes » et donc particuliers, ne sont pas loin non plus de constituer une « idéologie », autre bête noire de la discipline. Le « métier de sociologue » porte en somme à se défier fortement d'un lieu commun tel que « la crise du cinéma » et c'est sans doute pour cette raison que nous n'avons, pour notre part, fait qu'un usage très prudent de cette notion dans un travail sur le champ cinématographique et certaines de ses grandes transformations au cours du temps[2].

Sans contradiction avec ce travail (auquel, au contraire, nous apporterons ici une sorte de prolongement), nous voudrions ici explorer une voie un peu différente. La « crise du cinéma » est bien sûr l'une des notions que les sociologues du cinéma trouvent sur leur chemin. Elle ne doit rien à leur travail auquel elle préexistait. Il est cependant paradoxal de la ranger au nombre des « concepts vulgaires » ou des « constructions préscientifiques ». À tout prendre, le concept de « crise » serait plutôt un concept scientifique qui se serait vulgarisé. Même s'ils n'ont pas la rigueur d'une analyse scientifique, les discours publics sur la « crise du cinéma » sont souvent circonstanciés et soucieux de mettre en avant des chiffres et deséléments objectifs les confortant. C'est sans doute là l'une

[1] *Pour en finir avec la crise du cinéma français*, *op. cit.*

[2] Julien Duval, *Le Cinéma au xxe siècle. Entre loi du marché et règles de l'art*, Paris, CNRS Éditions, 2016.

des traces des origines que le concept de « crise » trouve dans le vocabulaire médical et, bien sûr, dans celui des économistes. Une autre difficulté que pose la dénonciation savante du lieu commun de la « crise du cinéma[3] » est qu'elle est susceptible d'engager elle-même un lieu commun. Il suffit en effet de réunir les articles du *Monde* où, depuis la création du quotidien en 1945, il a été question, à un titre ou à un autre, de « crise du cinéma », pour vérifier qu'il n'est pas rare que des professionnels du cinéma ironisent sur le penchant de certains de leurs pairs à toujours diagnostiquer « une nouvelle crise, pareille à tant de précédentes ». Avec un certain sens de la formule, René Clair raillait ainsi l'éternel « malade imaginaire » que serait le cinéma français (03.05.1972)[4]. Il ne faudrait donc pas seulement mettre en question l'idée reçue de la « crise du cinéma », mais peut-être aussi l'idée reçue qui la dénonce comme une idée reçue.

Ce texte voudrait faire un pas (modeste) en ce sens. En engageant implicitement l'idée que les discours sur la crise, alors même que leurs contenus peuvent sembler à peu près équivalents, diffèrent d'un point de vue sociologique selon l'identité et les buts des acteurs qui les portent, on voudrait mettre l'accent sur une catégorie particulière de discours sur la crise du cinéma français, dont on trouve des manifestations assez nombreuses dans les archives du *Monde*, du moins pour les décennies d'après-guerre. Produite par (et pour) « l'espace public », le plus souvent par des organisations professionnelles, elle s'analyse moins comme un discours scientifique qu'il faudrait juger à l'aune de sa (seule) pertinence ou conformité avec des faits objectifs, que comme un discours visant avant tout à produire des effets politiques. Ce type de discours peut nous paraître très familier mais il est intéressant à un double titre d'essayer de le caractériser et d'expliciter les logiques auxquelles il obéit : d'une part, les questions que l'on peut se poser à son sujet attirent l'attention sur des traits importants de l'univers cinématographique ; d'autre part, comme on le suggérera dans un deuxième temps, elles peuvent conduire à une interrogation sur la période contemporaine qui diffère, sous certains rapports, de la conjoncture dans lequel le cinéma français a évolué jusque dans les années 1980[5].

Une crise d'État

Il est utile, avant toute chose, d'essayer de tirer au clair l'argument selon lequel la thématique de « la crise du cinéma » serait un discours sempiternel ou sans âge. La recherche dans les archives du *Monde* enseigne que, depuis 1945, il n'y a guère eu d'années où le quotidien n'a pas publié au moins un article contenant l'expression de « crise du cinéma ». L'utilisation de l'application Ngram Viewer, au corpus plus large mais plus obscur dans sa définition (il s'agit de l'ensemble des livres numérisés par Google), confirme que l'expression apparaît presque sans discontinuité dans des textes francophones depuis la fin des années 1920[6]. Dans les deux sources cependant, l'expression est employée avec une fréquence inégale selon les

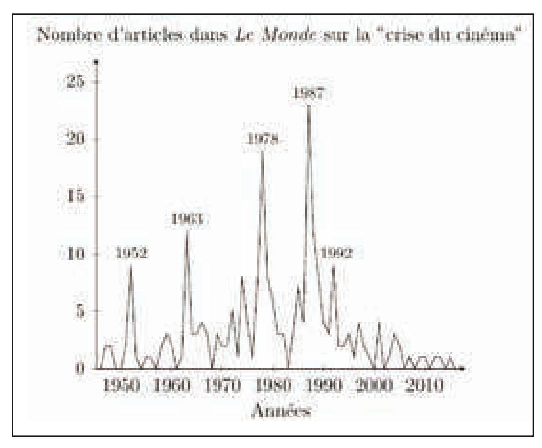
[3] Ce texte repose notamment sur un travail qui a consisté à rassembler, sur le site Europresse, les 228 articles parus dans *Le Monde* entre 1944 et 2018 et comportant l'expression « crise du cinéma ».

[4] Les dates indiquées entre parenthèses dans l'ensemble de ce texte correspondent à l'édition du *Monde* dont sont extraites les citations reproduites.

[5] Issu d'une communication au colloque « Crise, quelle crise ? Cinéma, audiovisuel, nouveaux médias » organisé par l'IRCAV en novembre 2018, ce texte a été rédigé avant l'apparition de la Covid-19 et révisé à un moment où son impact à moyen et long terme sur le secteur du cinéma était encore impossible à évaluer. Il y a cependant des raisons de penser que, quels que soient les effets propres de la crise sanitaire, les répercussions de celle-ci ne seront pas étrangères aux caractéristiques et évolutions structurelles évoquées dans cet article (puisque la crise a surgi en leur sein).

[6] Cette période correspond à l'arrivée du parlant qui, pour Francis Courtade par exemple, aurait marqué le début d'une crise endémique (Francis Courtade, *Les Malédictions du cinéma français : une histoire du cinéma parlant, 1928-1978,* Paris, Alain Moreau, 1978).

moments. Dans le cas du *Monde*, où les pics observés sont interprétables comme renvoyant à une actualité particulière du thème au moment considéré, les années 1952, 1963, 1978, 1987 et, dans une moindre mesure, 1992, se distinguent du fait que le nombre d'articles concernés y est sensiblement plus élevé que celui observé les autres années, y compris celles qui précèdent ou suivent immédiatement chacun de ces pics.



Y avait-il ces années-là, et ces années-là seulement, des raisons objectives de parler de « crise du cinéma français » ? Ces pics correspondent en tout cas à des conjonctures « critiques ». L'année 1952 s'inscrit encore dans le contexte de l'après-guerre. Aux incertitudes de la reconstruction s'ajoute, pour la production française, l'effet des accords signés après la guerre par le gouvernement français au sujet de l'importation des films américains. En 1963, le monde cinématographique est confronté, au moment où les postes de télévision se diffusent dans les foyers, à une baisse très forte de la fréquentation des salles. À la fin des années 1970, le nombre d'entrées enregistrées annuellement tend à se stabiliser, même si les contemporains ne peuvent pas savoir si le palier atteint est une accalmie passagère ou durable. Par ailleurs, la télévision diffuse de plus en plus de films et la part de marché de la production française commence à reculer face aux premiers « *blockbusters* » hollywoodiens. Ce dernier phénomène s'accentue tout le long des années 1980 qui sont marquées par ailleurs par l'apparition des chaînes de télévision privées. Le dernier pic observé, en 1992, correspond au moment où la fréquentation des salles et la part de marché de la production nationale atteignent l'une et l'autre leur plus bas niveau.

Les références à ce type d'indicateurs se trouvent dans les articles eux-mêmes. Les contemporains, qu'il s'agisse des journalistes ou de leurs sources, mettent régulièrement en avant, pour étayer le constat de crise, le bas niveau de la fréquentation des salles ou de la proportion des entrées enregistrées par les films français. Il leur arrive aussi d'invoquer le nombre des fermetures de salles de cinéma ou un rétrécissement – généralement apprécié de façon « qualitative » – des débouchés du cinéma français à l'étranger. La « crise du cinéma français » est d'abord présentée comme la crise d'un secteur économique confronté à une contraction de son marché, souvent sous l'effet d'une concurrence nouvelle ou revigorée (la télévision, la production américaine, …). *Le Monde* peut relayer des points de vue différents qui invoquent une crise d'abord « spirituelle », « artistique » ou une « crise de la création », mais la problématisation économique domine. Elle semble notamment la seule à être (parfois) reprise par les pouvoirs publics.

Les archives du *Monde* ne donnent certes accès qu'à une partie réduite de tout ce qui a pu se dire (et n'a pas nécessairement laissé de trace écrite) depuis 1945 sur « la crise du cinéma », mais un intérêt de l'échantillon tient justement au biais qui le caractérise et qui tient au statut du journal. *Le Monde*, peut-être plus encore dans les décennies d'après-guerre qu'aujourd'hui, fait

figure de « quotidien de référence » ou de quasi-journal officiel. Il accorde une place centrale au suivi de l'actualité politique et parlementaire. Il relaie d'abord des discours publics et officiels. La publication, parfois très recherchée, dans ce quotidien très lu dans les lieux du pouvoir politique et administratif, est un accès à ce qu'on peut appeler, pour aller vite, « l'espace public ». Pour cette raison, le nombre d'articles paru dans *Le Monde* sur la « crise du cinéma » paraît être un bon indicateur du degré auquel la question est, à un moment donné, constituée en objet de préoccupation dans le débat public.

Le lien qui unit *Le Monde* à l'espace public oblige par ailleurs à lire ces articles, non pas seulement comme de simples constats d'un état de crise, mais comme des discours qui, produits par et/ou pour l'espace public, ont, sinon toujours pour but, pour effet objectif de faire exister un diagnostic de « crise » dans l'espace public. Une part des articles se rapporte ainsi à des initiatives de groupements syndicaux ou professionnels cherchant à faire connaître au « public », à « l'opinion publique » ou aux « pouvoirs publics » les difficultés du secteur. On peut renvoyer à cet égard à des articles informant de la volonté de « la profession » de porter la « crise du cinéma français » devant « l'opinion publique » (17.11.1951, 12.01.1978) ou, pour les seules années 1970, de diffuser des « ciné-tracts » pour « alerter le public [des salles] », de rédiger un livre blanc ou une lettre au président de la République.

Les mobilisations de ce type sont bien connues de la sociologie des problèmes publics[7]. Entre autres particularités, elles s'accompagnent d'un type particulier de discours. Une phrase telle que « la Chambre syndicale de la production cinématographique française déclare officiellement ouverte la crise du cinéma français » (12.01.1963) évoque inévitablement ce qu'on appelle, depuis Austin, « les énoncés performatifs ». Elle a la même forme que le « Je déclare la cérémonie ouverte » qui, prononcé par le maître de cérémonie, ouvre effectivement la cérémonie. Il est toutefois possible que ce qu'Austin appelle « les conditions de félicité » ne soient pas tout à fait réunies en ce cas pour que « les mots fassent les choses[8] » : la chambre syndicale peut accompagner sa déclaration d'une menace de grève, elle n'est pas sûre que sa déclaration fasse basculer, comme elle l'espère, le constat de « crise » du statut de préoccupation propre à un groupe au statut de problème public, reconnu par tous, et notamment par les pouvoirs publics.

Une analyse systématique de ces discours sur « la crise du cinéma », qui n'omettrait pas la dimension proprement sociale du langage[9], serait très intéressante. Faute de pouvoir l'entreprendre ici, on peut formuler quelques remarques rapides. Ces actions qui, dans les décennies d'après-guerre, aspirent à faire connaître et reconnaître le constat de crise, visent bien sûr plus profondément à ce que les pouvoirs publics reprennent leur diagnostic et mettent un terme à la « crise » par l'adoption de mesures (modifications de la fiscalité, réduction du nombre de films diffusés à la télévision, …). Elles tendent, au moins parfois, à relever du modèle de la « *self-defeating prophecy* » (cas de figure où l'énonciation d'une prophétie contribue à empêcher sa réalisation)[10]. La dimension prophétique du discours de crise est patente lorsqu'un interviewé – en l'occurrence, le metteur en scène Roger Coggio en 1986 – argue de « l'accentuation de

7 Érik Neveu, *Sociologie politique des problèmes publics*, Paris, Armand Colin, 2015.

8 John Langshaw Austin, *How to do Things with Words*, Oxford, Éditions J.O. Urmson, 1962.

9 Sur ce point et pour ce qui suit sur les luttes symboliques et le rôle qu'y joue l'État, voir Pierre Bourdieu, *Langage et pouvoir symbolique*, Paris, Seuil, 2001.

10 Robert K. Merton, *Social Theory and Social Structure*, New York, Free Press, 1968, p. 183.

la crise du cinéma » pour affirmer que « la machine est en train de disparaître » et qu'elle pourrait même sombrer d'ici à moins de dix ans (25.07.1986). Ce type de craintes, infirmées par le cours des événements, pousse évidemment à traiter les discours de crise comme une sorte d'écume contredite par l'inertie que présentent les grands équilibres au sein du monde cinématographique quand on les observe sur le temps long[11]. Leurs auteurs objecteraient sans doute que c'est précisément parce qu'ils ont prophétisé le pire et contribué à susciter des actions permettant de l'éviter, que la catastrophe n'est pas arrivée. Le succès de certaines des mobilisations de « la profession », dont témoignent les comparaisons traditionnelles entre l'évolution de l'industrie du cinéma en France et dans d'autres pays européens, donne du crédit à cet argument. Conçus comme des *self-defeating prophecies*, les discours sur la crise ont peut-être réellement œuvré à l'inertie ou à la stabilité du « cinéma français » qu'on est tenté de leur opposer. Le cinéma, en tout cas, peut apparaître comme une activité économique et culturelle plus précaire et donc plus menacée que celles qui ont des origines séculaires (littérature, musique, beaux-arts, …). Produit d'une innovation technique, il a été périodiquement confronté à l'apparition de concurrents liés de nouvelles innovations techniques (télévision, vidéo, DVD, Internet, etc.) et la pratique de la consommation de films ne bénéficie pas au même degré de la légitimité sociale et scolaire qui, sans mettre le secteur de l'édition par exemple à l'abri de tout risque de crise, lui assure une sorte de demande incompressible. Le fait que la thématique de la crise soit également très présente dans un secteur comme l'édition[12] peut paraître contredire cette observation mais une analyse comparée systématique des discours de crise dans les différents secteurs culturels ferait certainement apparaître, au-delà des points de convergence qui frappent au premier abord, des différences.

Les discours sur la crise obligent en tout cas à prendre conscience d'un aspect du monde du cinéma auquel on ne prête pas toujours beaucoup d'attention : les professionnels qui cherchent à faire (re)connaître un constat de « crise » aspirent à imposer un mot, une qualification, une certaine représentation de l'état du secteur, et cela contre ceux qui, à commencer par les bénéficiaires de la crise putative (dirigeants des chaînes de télévision, des studios américains, entre autres acteurs), ont intérêt à ce que la perception d'une situation normale se perpétue. Le monde du cinéma est, en d'autres termes, le lieu et l'enjeu d'une lutte sur des mots, des représentations.

L'État tend à y jouer un rôle d'arbitre, comme il le fait dans nombre de ces luttes symboliques. Il est susceptible de ratifier, d'amender ou d'écarter le diagnostic de la profession, par exemple par la formation d'une sous-commission d'enquête parlementaire « chargée de déceler les causes de la crise du cinéma français » (17.11.1951) ou par la commande ministérielle d'« une étude sérieuse et scientifique » sur la baisse des entrées pour les films français (30.08.1988). Tant qu'il est porté par des organisations syndicales ou professionnelles, le diagnostic est exposé au soupçon de dramatiser les choses et d'être motivé par des intérêts « corporatistes ». Lorsqu'il est confirmé (ou amendé) par une commission de parlementaires censée dégager un consensus de points de vue différents ou par un rapport d'experts supposés compétents et désintéressés, il tend à s'imposer à tous et à apporter une justification à une intervention des pouvoirs

11 Pour des développements sur ce point, je me permets de renvoyer à l'ouvrage évoqué plus haut (*Le Cinéma au xxe siècle*, *op cit.*)

12 Voir notamment sur ce point Sophie Noël, *L'Édition indépendante critique. Engagements politiques et intellectuels*, Lyon, Presses de l'Enssib, 2012, p. 12.

publics pour enrayer la crise. L'État est un acteur très important dans ces discours et débats sur « la crise du cinéma ». Il est déjà indirectement présent au travers de l'invocation très fréquente (voir *supra*) des chiffres officiels, ceux du Ministère ou du CNC en particulier, qui bénéficient de sa garantie et qui sont censés être incontestables et incontestés, à la différence des données d'origines professionnelles ou syndicales.

Une approche sociologique se doit d'attirer l'attention sur ces mécanismes (sociaux) de publicisation et d'officialisation des « discours de crise ». Mais il lui faut aussi souligner les conditions historiques dans lesquelles ces mécanismes fonctionnaient dans les quatre à cinq décennies qui ont suivi la Libération. Les organisations professionnelles se tournaient alors d'autant plus vers l'État que celui-ci était attentif et réceptif aux difficultés que rencontrait le secteur. Les arguments qu'elles privilégiaient pour faire reconnaître leurs préoccupations, étaient ceux qui justifiaient l'intervention de l'État dans le secteur du cinéma à partir des années 1930 : protection d'une industrie et des emplois qui lui étaient liés, soutien à une production de « qualité », contribution au rayonnement culturel national et à une force de résistance à « l'impérialisme américain », etc[13]. Le « discours de crise », sous la forme qu'il a prise en France, est peut-être, plus que nous n'avons spontanément tendance à le penser, un sous-produit de l'implication de l'État dans le secteur. En tout cas, il a pu être affecté par un engagement étatique qui fut celui d'une puissance bienveillante ou protectrice, mais aussi d'un acteur du monde du cinéma à part entière, par exemple au travers d'entreprises publiques ou nationalisées. Cette double implication se voit bien dans les années 1970. Les professionnels imputent alors largement la crise à la télévision qui détournerait le public des salles mais qui se trouve encore entièrement sous monopole public : l'État est interpelé mais soupçonné dans le même mouvement d'être juge et partie et la profession tend à mettre en scène un affrontement entre « le public » et « le privé ».

Les mécanismes évoqués *supra* supposent, outre un État réceptif, une capacité de « la profession » à parler, sinon d'une seule voix, sans trop de discordance. L'unité n'est en effet jamais facile. D'abord, les difficultés économiques n'affectent jamais pareillement l'ensemble de la filière et les représentants des pouvoirs publics en tirent d'ailleurs parfois prétexte pour relativiser l'ampleur de la « crise ». En 1960, André Malraux oppose ainsi la forte augmentation du nombre de films produits les années précédentes à la baisse des recettes enregistrées par les exploitants (24.10.1960). De plus, le monde du cinéma est traversé de divisions et aucune organisation n'est représentative de l'ensemble des positions et des intérêts existant en son sein. Comme le discours de crise relève d'une problématisation à dominante économique, des voix discordantes qui ont accès au *Monde* contestent à chaque époque, au nom d'une vision du cinéma privilégiant des critères d'ordre artistiques ou culturels, sinon l'existence de « la crise », la forme que lui prête le discours dominant. Les principales organisations ou personnalités portant le discours de « crise » peuvent aussi être dénoncées, au détour d'articles ou de tribunes, par des concurrents. Ceux-ci les accusent de servir leurs intérêts propres en prétextant œuvrer pour l'intérêt général du secteur. Sur ce point encore, les « discours de crise » attirent l'attention sur un aspect du monde cinématographique souvent négligé : la compétition pour la conquête de parts de marché et pour l'affirmation de conceptions diffé-

13 Voir à ce propos Dimitri Vezyroglou (dir.), *Le Cinéma : une affaire d'État. 1945-1970*, Paris, La Documentation française, 2014.

rentes du cinéma (divertissement, réalisation artistique, etc.) passe, à un titre important, par des actions de certains compétiteurs pour obtenir des pouvoirs publics des avantages ou des règles les favorisant au détriment de leurs concurrents[14].

L'adieu à un certain langage de crise ?

Ce qui a été décrit appartient-il au passé ? L'indicateur que constitue le nombre d'articles dans *Le Monde* suggère en tout cas un déclin assez net du thème de « la crise du cinéma » dans le débat public. Le dernier « pic » visible correspond à l'année 1992 et il est déjà nettement moins prononcé qu'au moment des précédentes « crises ». Il se situe en fait à peu près au même niveau que lors de la mobilisation de 1952, alors même que la pagination du quotidien s'est fortement accrue au fil du temps. Depuis les années 1990 et jusqu'en 2018, le thème n'apparaît plus, dans le meilleur des cas, que dans quelques articles chaque année.

L'explication la plus simple est que le secteur n'a pas connu, au cours des trois dernières décennies (et avant, bien sûr, la crise sanitaire de 2020), de difficultés comparables à celles de la période antérieure. Il fait globalement preuve de « bonne santé », selon une formule parfois employée dans les médias. L'évolution des grands indicateurs va dans ce sens. Le nombre d'entrées annuel, après les niveaux historiquement bas du tout début des années 1990, est remonté pour se stabiliser un peu au-dessus de 200 millions dans les années 2010. La part de marché des productions nationales, nettement orientée à la baisse entre les années 1970 et 1990, a aussi eu tendance à se redresser. Le nombre d'entrées enregistrées par les films français sur les marchés étrangers, indicateur plus médiatisé et mieux connu aujourd'hui que par le passé (et soumis, d'une année sur l'autre, à des variations sensiblement plus fortes que les deux précédents), est porté par une tendance haussière. Les grands chiffres peuvent au total difficilement étayer aujourd'hui des discours de « crise » qui, même si le concept est élastique, ont sans doute d'autant plus de chances de rencontrer de l'écho que leur diagnostic paraît plus incontestable et fondé sur des évolutions objectivées dans les indicateurs officiels.

Les réflexions développées plus haut invitent cependant à aller plus loin. Les conditions historiques auxquelles la répétition des discours de crise semblait associée dans les décennies d'après-guerre paraissent, elles aussi, avoir partiellement changé. L'État ne s'est pas retiré du secteur du cinéma mais son rôle n'est plus tout à fait le même. Si la politique culturelle n'a jamais été prioritaire dans les préoccupations gouvernementales, elle n'a même plus l'importance symbolique que lui conféraient dans les années 1960 ou 1980 des ministres comme André Malraux ou Jack Lang. En matière de cinéma, elle reste, à travers le CNC, substantielle mais elle n'a pas échappé à la montée générale du néo-libéralisme et les professionnels ont sans doute intériorisé qu'en ce domaine, comme en d'autres, « l'État ne peut pas tout », selon la formule d'un premier ministre des années 1990 (Lionel Jospin). Cette décennie est d'ailleurs intéressante parce qu'en 1992, un rapport rédigé par deux inspecteurs des finances marque l'apparition d'un « discours » officiel sur la crise partiellement nouveau[15]. Il

14 Sur cet aspect de la lutte dans les « champs », voir en particulier Pierre Bourdieu, *Anthropologie économique*, Paris, Seuil/Raisons d'agir, 2017.

15 Jean-Paul Cruzel, Guillaume Cerutti, Rapport de la mission de réflexion et de propositions sur le cinéma français, Paris, Ministère de l'économie et des finances, 1992.

valide moins des diagnostics émanant du monde du cinéma, qu'il n'impute la responsabilité de la « crise » à certains de ses acteurs, en particulier des « producteurs » insuffisamment soucieux « des attentes du public » et « des résultats en salle de leurs films ». Il pose une hiérarchie des priorités de la politique cinématographique différente de celle des décennies précédentes par la place qu'elle accorde à l'objectif économique de rentabilité et de résultats. Si l'État a changé, la capacité de la profession à (paraître) parler d'une seule voix a également diminué notamment en raison du processus de bipolarisation qui tend à s'intensifier à l'intérieur de l'espace cinématographique[16]. Dans les années 2000 et 2010, les quelques articles évoquant une « crise », quand ils ne se réfèrent pas assez directement à ce processus, se focalisent sur les difficultés de catégories de films particulières, « l'art et essai », le « cinéma d'auteur » ou encore ce qu'on appelle parfois « les films du milieu ». À supposer que le terme de « crise » soit adapté en ce cas, on en arriverait presqu'à la conclusion paradoxale que c'est un état de crise qui contribuerait à la raréfaction des discours de crise.

On peut au moins interroger le présupposé tacite selon lequel il ne saurait y avoir de crise qui ne soit pas attestée par les indicateurs officiels. Les grandes données sur le cinéma disponibles en France – qui n'ont pas d'équivalent dans tous les pays – sont des instruments de connaissance précieux. Elles ont le mérite des outils statistiques qui permettent de dépasser une connaissance du monde fondée seulement sur l'expérience dont dispose chaque agent social, qui est nécessairement limitée et souvent marquée par des biais de perception. Mais elles portent aussi la marque d'une vision d'État qui a toujours essayé de concilier des impératifs partiellement contradictoires (soutien à une industrie, grandeur nationale, exigence et aujourd'hui « diversité » culturelle, …) au prix d'une représentation du « cinéma français » un peu confuse, indistinctement « art et industrie » selon la formule prêtée à Malraux. Le nombre global d'entrées, par exemple, compte, comme des entités équivalentes, des entrées dans des salles commerciales qui sont, dans la réalité, très hétérogènes[17] et son évolution dans le temps est assez abstraite, elle additionne des sous-tendances (les entrées dans les différents types de salles) qui n'ont aucune raison *a priori* d'être de même sens. Les grands indicateurs auxquels on se réfère le plus souvent laissent échapper, presque par construction, tout ce qui touche à la différenciation du monde cinématographique. L'appréhension d'un phénomène tel que la bipolarisation suppose le recours à des indicateurs moins médiatisés ou, mieux, la construction d'autres indicateurs et le recoupement des données disponibles avec d'autres sources.

Cette idée peut être illustrée par l'exemple du nombre d'entrées des films français sur les marchés étrangers. Le site d'Unifrance met à disposition des données à ce sujet qui permettent de remonter jusqu'aux années 1980. Leur lecture nécessite un peu de prudence car les informations sont manifestement plus complètes pour les périodes les plus récentes, mais le fait que le nombre global d'entrées enregistrées ait triplé en trente ans indique une tendance à la progression des résultats du cinéma français à l'exportation. Elle est parfois mise en valeur dans les médias. Les informations relatives aux grandes zones géographiques fortifient, tout en aidant à mieux le comprendre, le constat :

16 Pour des développements argumentés sur ce point, voir Julien Duval, *Le Cinéma au* xx*e siècle…*, *op. cit.*, chapitre 4.

17 Aurélie Pinto, « L'exploitation d'un label de qualité dans une industrie culturelle. Le marché de la diffusion des films “Recherche et Découverte” dans les salles de cinéma », *Revue Française de Socio-économie*, n° 10, 2012, p. 93-112.

la comparaison de la sous-période 2011-2015 à la sous-période 1996-2000 (les informations paraissent, sur certaines zones, trop lacunaires sur les périodes antérieures) conduit à décrire la progression comme étant commune aux différentes grandes régions mais plus prononcée sur les marchés asiatiques (nombre d'entrées multiplié par 11) et, dans une moindre mesure, en Amérique latine, en Afrique et en Europe centrale et orientale (multiplication par un coefficient autour de 3,7) que sur les marchés « historiques » que constituent l'Amérique du Nord et l'Europe occidentale (coefficient d'environ 1,6). Cette précision invite évidemment à prendre en compte, au-delà de la « bonne santé du cinéma français à l'étranger » ou d'une amélioration de la capacité d'exportation, l'ouverture ou l'élargissement de nouveaux marchés, assez vastes, sous l'effet de l'affirmation de nouvelles puissances économiques (la Chine, les BRICS, …) et de l'effondrement de l'Union soviétique qui, dans le domaine du cinéma comme en d'autres, a contribué à une homogénéisation du marché « mondial ».

L'analyse peut être poussée plus loin par l'examen des listes des plus gros succès sur les marchés étrangers – les entrées des films français y sont généralement très concentrées sur un petit nombre de productions – qu'il est possible d'éclairer à l'aide d'informations absentes du site d'Unifrance mais permettant d'appréhender les régions de l'espace cinématographique français dont les gros succès proviennent, aux différentes sous-périodes. Un phénomène saillant est que, parmi les gros succès annuels, la part dans le nombre d'entrées des films français présentant des signes de reconnaissance par les pairs ou par la critique (sous différentes formes : obtention du prix Delluc, sélections dans les grands festivals ou aux Césars, « cote » critique attribuée, par exemple, par *Télérama*) chute, de façon assez marquée, entre 1986 et 2015. La montée en puissance des productions d'EuropaCorp, symbole d'une nouvelle stratégie économique, est, sans surprise, également visible[18].

Le constat selon lequel « le cinéma français s'exporte mieux à l'étranger » devrait donc sans doute être complété par l'hypothèse que « le cinéma français » qui s'exporte le mieux n'est aujourd'hui plus tout à fait le même qu'il y a trente ans ; il est probablement plus souvent issu des régions les plus commerciales de l'espace national et moins caractéristique du « cinéma de qualité » – et de la « diversité culturelle » – que la France s'enorgueillit parfois de représenter et de soutenir. Cette hypothèse est conforme à une dynamique sur laquelle notre analyse des transformations du monde cinématographique au cours des dernières décennies mettait l'accent : il s'est produit au cours des dernières décennies une montée des logiques commerciales à l'échelle internationale et la France n'y a pas échappé. Ce sur quoi il est important d'insister ici est que le monde cinématographique est susceptible de faire l'objet de transformations qui, alors qu'elles pourraient être constituées en objet de préoccupations, ne sont pas véritablement problématisées en termes de « crise » dans le débat public, sans doute parce qu'elles échappent aux grands indicateurs officiels sur lesquels se concentre souvent l'attention et parce qu'elles sont des transformations lentes et progressives[19]. La notion de « crise » qui renvoie à des évolutions plus brutales, plus spectaculaires à court terme, fait peut-être parfois écran

18 Voir à ce propos Gaspard Delon et Ana Vinuela (dir.), *Cahiers de champs visuels*, n° 18/19, « Europacorp, une major française ? », 2020.

19 La lecture du travail de Romain Lecler (*Une contre-mondialisation audiovisuelle ou comment la France exporte la diversité culturelle*, Paris, Sorbonne Université Presses, 2019, surtout p. 169-231) peut suggérer une raison complémentaire : elles contredisent une image que la France veut donner, notamment au travers de l'exportation d'Unifrance et de l'exportation des films français, de sa diplomatie culturelle.

à la perception d'évolutions plus profondes que l'on pourrait comparer, pour user d'une image suggestive, à une « dérive des continents », déterminante mais imperceptible parce que très lente. La mise en évidence de ces transformations lentes est aussi un objectif que peut se donner une analyse arrachée à l'urgence qui caractérise souvent les discours politique et journalistique.

De fait, l'objet principal de ce texte était de suggérer, dans le cadre d'échanges interdisciplinaires, quelques-unes des contributions possibles de la sociologie au fameux thème de la « crise du cinéma ». Ce court article a commencé par alimenter la vision du cinéma français comme « malade imaginaire » dans les décennies d'après-guerre, avant de prendre des distances avec elle. Nous avons notamment mis en avant que les inquiétudes que manifestait alors le cinéma français quant à sa santé avaient peut-être une fonction ; certains « discours de crise » produits dans cette période semblent en tout cas des objets très intéressants dans une approche qui ne s'attache pas seulement à leur contenu mais aussi aux mécanismes sociaux qu'ils engagent[20]. Pour la période contemporaine (jusqu'en mars 2020), c'est, si l'on veut filer la comparaison médicale, l'hypothèse d'un bien-portant-« malade qui s'ignore » qui a été privilégiée ici. Ces regards successifs ne sont pas contradictoires car la conjoncture, on l'a dit, a changé (et le sentiment de certaines organisations professionnelles d'avoir beaucoup de difficultés à se faire entendre, sous les derniers gouvernements et notamment celui mis en place depuis 2017 par Emmanuel Macron, a probablement à voir avec ce changement), mais ils engagent bien sûr des postures différentes par rapport à la notion de « crise du cinéma ». C'est qu'il y a peut-être des avantages à ne pas adopter d'attitude trop rigide face à une « crise » qui se présente à la fois comme un sujet de bavardages apparemment inépuisable et comme un concept difficilement évitable pour nommer les difficultés qu'une structure, celle du cinéma en l'occurrence, peut avoir pour se reproduire à l'identique.

20 Ce point ne peut malheureusement pas être développé ici (et son lien avec la question de la « crise du cinéma » mériterait une étude spécifique) mais ce sont, en partie du moins, ces mêmes mécanismes (mobilisations de segments de la profession, reconnaissance au niveau du CNC, production de rapports et d'indicateurs officiels…) qui interviennent aujourd'hui dans la lutte contre le harcèlement et les violences et la promotion de de la parité et de la diversité.

Réjane Hamus-Vallée

Une crise paradoxale : les mutations du champ des effets visuels à l'ère du tout numérique

Introduction : un contexte favorable ?

Le 21 juillet 2019, *Avengers : Endgame* (Anthony et Joe Russo) avec 2,790 milliards de dollars de recettes, ravit la première place du *box office* mondial détenue précédemment pendant dix ans par *Avatar* (James Cameron, 2009), qui lui-même avait remplacé l'ex-recordman *Titanic* (James Cameron, 1997). Succèdent à ce trio gagnant[1] *Star Wars 7* (J. J. Abrams, 2015), *Avengers : Infinity War* (Anthony et Joe Russo, 2018), *Jurassic World* (Colin Trevorrow, 2015), *Le Roi lion* (Jon Favreau, 2019), *Avengers* (Joss Whedon, 2012), *Fast and Furious 7* (James Wan, 2015) et *Avengers : l'ère d'Ultron* (Joss Whedon, 2015). Le point commun de tous ces films, outre le fait qu'ils soient tous sortis, sauf *Titanic*, après 2009, réside dans un usage massif et spectaculaire des effets spéciaux, en particulier numériques[2]. Il est assez facile de constater que les effets visuels n'ont jamais été aussi présents, tant dans le nombre de films que dans la quantité de plans truqués dans une seule œuvre. Un simple exemple : lorsque Luc Besson fait truquer 188 plans pour *Le Cinquième élément* en 1997, il lui faudra 2734 effets visuels pour *Valérian et la cité des mille planètes* vingt ans plus tard, en 2017[3].

Car cet usage exponentiel des effets visuels ne touche pas que les blockbusters hollywoodiens : les films d'auteur[4] français regorgent d'effets visuels, certes de manière plus imperceptible que l'usage de leurs collègues outre-Atlantique, si l'on reprend les catégories de Christian Metz[5]. La Palme d'or *Amour* (Michael Haneke, 2012), *Bird People*

[1] Les éléments recueillis dans cette introduction proviennent tous du site spécialisé https://www.boxofficemojo.com/chart/top_lifetime_gross/?area=XWW consulté le 19 septembre 2019. Le box-office ramené en dollars constants est légèrement différent (*Autant en emporte le vent*, *Avatar*, *Titanic*, *Star Wars 4*, *Avengers : Endgame*) mais la conclusion concernant la place des effets spéciaux dans les films à succès est la même, dollars constants ou non, exception faite dans ce nouveau top 10 de *La Mélodie du bonheur*.

[2] Ce qui est d'ailleurs le point commun de tous les films du top 50. Nous utiliserons ici la terminologie professionnelle, qui sépare les effets en deux catégories : les effets visuels, réalisés en postproduction par ordinateur, et les effets spéciaux, obtenus directement sur le plateau (maquillage, pyrotechnie, animatronique, accessoires, etc.).

[3] Luc Besson, propos recueillis par Emmanuel Itier au *Comic Con* de San Diego, le 21 juillet 2016, https://www.allocine.fr/article/fichearticle_gen_carticle=18654532.html

[4] Voir Frédéric Strauss, « Les effets numériques deviennent invisibles pour faire plus vrais », *Télérama*, 29 mars 2013, https://www.telerama.fr/cinema/les-effets-numeriques-deviennent-invisibles-pour-faire-plus-vrais,95141.php

[5] Christian Metz, « Trucage et cinéma », *Essais sur la signification au cinéma* (tome 2), Paris, Klincksieck, 1972, p. 173-192.

(Pascale Ferran, 2014), ou *De rouille et d'os* (Jacques Audiard, 2012) ne pourraient exister sans effets visuels, qui font partie dorénavant d'une norme de production : n'importe quel film, même à « petit budget » demande des effacements de cernes, de nuages, des multiplications de figurants, soit des éléments liés essentiellement à des contraintes de production et à une quête de réduction des coûts.

Enfin, cet essor des plans truqués numériquement, qu'ils soient spectaculaires ou imperceptibles, entraîne un développement important du nombre de professionnels et de métiers différents intervenant sur un seul film : le générique d'*Avatar* comporte ainsi 1636 noms, uniquement pour la partie effets visuels, sachant que certaines structures devaient tirer au sort les personnes à créditer, faute de place dans un générique déjà interminable. Autre exemple, le *matte painter* Jean-Marie Vives travaille seul pour créer les plans larges d'*Alien, la résurrection* en 1997 (Jean-Pierre Jeunet), alors qu'il faut dorénavant une équipe d'une dizaine de personnes pour arriver au même résultat avec les outils et les *pipelines*[6] contemporains.

Pourtant, ce panorama idyllique, quantitativement partant, cache en fait une crise latente, rendue publique en France par la fermeture du studio pionnier Duboi en 2011, aux États-Unis par la fermeture du studio Rhythm and Hues en 2013. Si les fermetures de studios d'effets ne sont pas inédites, le retentissement social et médiatique, ainsi que les débats qui ont suivi ces deux moments sont révélateurs d'un malaise plus profond dans le milieu des effets visuels, en termes économiques bien sûr, mais aussi en termes de reconnaissance professionnelle. Cet article se propose donc d'analyser les causes et les conséquences de ces deux fermetures, comme mise en perspective du milieu des effets visuels et de ses spécificités fortes au début des années 2010, en particulier ce paradoxe : de plus en plus d'effets visuels, de plus en plus de difficultés économiques.

La fermeture impensable de Duboi : un électrochoc français

Au début des années 1980 s'ouvrent en France différents studios d'effets spéciaux, initialement dédiés aux effets optiques ou télévisuels. S'il y a toujours eu des studios d'effets[7] ou des indépendants pour répondre aux besoins des productions cinématographiques françaises, l'essor des chaînes de télévision (Canal Plus en 1984 puis La Cinq et M6 en 1987, puis les chaînes câblées et satellites) augmente incontestablement la quantité d'images à réaliser. Le Plan Recherche Image lancé sous François Mitterrand en 1982[8] encourage la recherche dans les « nouvelles images », soit les images de synthèse, et participe à ce mouvement général. Ainsi, Excalibur[9] est lancée en 1982, Duran en 1983, BSCA en 1984 qui devient BUF en 1990, Mikros en 1985, Mac Guff en 1986; Médialab devient en 1989 une émanation tout 3D de la société Videosystem, et la même année, Ex Machina regroupe en une structure les créations des pionniers Thomson, Sogitec, l'INA et TDI, soit « plus de la moitié du marché français de production des images de synthèse[10] » en 1988. Et si Duran vise directement le marché audiovisuel, la

[6] Pipeline : processus mis en place pour assurer la fabrication des images et ses avancées tout au long des étapes successives nécessaires.

[7] Voir Réjane Hamus-Vallée, Caroline Renouard, *Les Effets spéciaux au cinéma. 120 ans de créations en France et dans le monde*, Paris, Armand Colin, coll. « Cinéma / Arts Visuels », 2018.

[8] Voir la thèse de Cécile Welker, « La Fabrique des "nouvelles images" : l'émergence des images de synthèse en France dans la création audiovisuelle (1968-1989) », Université Sorbonne Paris Cité, 2015.

[9] Pour en savoir plus sur cette période, voir Pierre Hénon, *Une Histoire française de l'animation numérique*, Paris, ENSAD, 2018.

[10] Pierre Hénon, *op. cit.*, p. 157.

société se dote en 1991 de Duboi pour le cinéma, tandis que le mastodonte Ex Machina déploie en 1992 un département trucages numériques pour le cinéma.

Sur ces sept structures majeures des années 1980, ne restent en 2019 que BUF, Mac Guff et Mikros. Pour une part, les coûts d'entrée exorbitants en matériel et en développement logiciels ont eu un impact fort sur la trésorerie de ces structures, et Ex Machina par exemple, pourtant référence mondiale incontestée dans le *ride*[11] au milieu des années 1990, ne sera plus alimentée en liquidités par Thomson et vendue en 1999, avant de connaître une longue agonie. Parmi ces fermetures, la plus médiatisée et la plus marquante reste celle de Duboi en décembre 2011. Après avoir travaillé sur *Alien, la résurrection* et après avoir participé à la plupart des plus gros budgets français (les différents *Astérix*, les films de Jean-Pierre Jeunet, plusieurs productions Europa-Corp, bien que Luc Besson soit plutôt attaché à BUF jusqu'à *Arthur et les Minimoys*), Duboi est perçu comme l'un des studios d'effets les plus importants sur le territoire français, notamment réputé pour la qualité de son travail général de postproduction. Ainsi les logiciels maison Dutruc pour les effets visuels et Duboicolor pour l'étalonnage numérique sont très vite réputés, à une époque où chaque studio développait ses solutions logiciels internes.

Cette fermeture est d'autant plus inattendue que les effets visuels sont alors en plein essor. La numérisation de la chaîne de fabrication, de la prise de vues à la diffusion en salle, qui devient majoritaire au tournant 2010, augmente les capacités d'interventions des graphistes, puisqu'il n'y a plus besoin, dorénavant, de numériser une scène préalablement filmée en pellicule, avant de reporter sur 35 mm la même scène retouchée par ordinateur. Paradoxalement, c'est cette facilité technique qui conduit, pour une part, Duboi à sa fin et les effets visuels vers une crise plus globale. Plus les effets deviennent accessibles, plus ils semblent faciles à faire, plus on fait appel aux graphistes – mais sans avoir d'idée précise sur l'impact réel d'une retouche sur le devis initial du film –, et plus les productions vont tenter de baisser les coûts, le fond vert semblant, finalement, très peu compliqué à mettre en place. C'est le début du phénomène « on verra ça en postprod », phrase très pratique permettant de rejeter après le tournage toute une série de choix (plan large ou plan moyen ? On tourne les deux et « on verra ça en postprod » ; un plan avec puis un plan sans nuage ? « On verra ça en postprod »). Mais c'est aussi une phrase qui augmente considérablement l'intervention des studios d'effets visuels sur un film donné, sans que, souvent, le devis ne soit réévalué. Plutôt que de rémunérer un superviseur d'effets visuels plateau, qui pourra déterminer si tel ou tel effet est effectivement facile donc peu onéreux, ou au contraire délicat et exigeant de la minutieuse rotoscopie, il est courant d'envoyer les éléments directement en postproduction, sans savoir avec précision si le plan improvisé en tournage sera bien possible – du moins dans le budget initial.

Car les effets visuels souffrent d'un second paradoxe : l'effet « tout est possible ». Les outils des années 2010 ont connu une progression exponentielle vers le photoréalisme et il est possible, à partir de cette décennie, de tout faire, même un être humain de synthèse… à condition d'y mettre évidemment les fonds suffisants. Or, puisque l'imaginaire professionnel sait que « tout est possible », il devient compliqué de refuser un plan ou de penser des alternatives qui seraient moins chères,

[11] Ride : attraction consistant à synchroniser les mouvements d'un véhicule avec les mouvements d'une image projetée devant les visiteurs/participants pour leur donner l'illusion de vivre des aventures mouvementées (par exemple, le Star Tour à Disneyland).

tout en étant esthétiquement intéressantes. Nombre d'anecdotes de superviseurs[12] évoquent les moments en postproduction où un réalisateur change d'avis et décide finalement que le bateau allongé qu'il avait choisi initialement serait plus joli avec une forme différente – sauf que cela implique de refaire tout le travail. Impossible d'imaginer, *a contrario*, qu'un réalisateur arrive un matin sur un décor construit et décide de tout changer, ce qui est pourtant, au final, ce qui se produit régulièrement en postproduction. Le travail avec pixels apparaît, aux yeux des néophytes, plus facile et plus souple – mais cela reste bien évidemment une illusion.

Donc plus les effets visuels gagnent les plateaux, plus le milieu professionnel les plébiscite, sans savoir avec précision ce qu'impliquent des choix parfois hasardeux. Et si le superviseur des effets visuels de la fin du XXe siècle pouvait être considéré comme un empêcheur de tourner en rond[13], son collègue des années 2010 fait de plus en plus partie de l'équipe standard – mais le mystère autour des effets (« on sait que c'est possible, on ne sait pas comment c'est fait ») demeure entier, comme si la figure du magicien, dont il est un descendant, planait encore sur son travail. Ce mystère et la forme d'opacité qui en découle fondent ce malentendu budgétaire.

Le mystère pourrait pourtant se lever au fur et à mesure que les logiciels d'effets se standardisent et deviennent plus accessibles : alors que le modèle dominant des années 1980 repose sur un logiciel maison pour chaque studio, au tournant du XXIe siècle, les Maya, Houdini et autres Zbrush vont petit à petit permettre aux sociétés[14] d'externaliser leurs coûts de recherche et développement en s'abonnant à des logiciels dorénavant omniprésents. L'augmentation des vitesses de calcul et la réduction des prix du matériel proposent un ticket d'entrée bien moins élevé pour les nouveaux concurrents qui émergent à cette période, tandis que les plus anciens doivent éponger les frais des années 1990. En 2003, Duboi doit ainsi restructurer une dette importante et se laisse racheter par Quinta Communications, qui deviendra vite Quinta industrie. En décembre 2011, le groupe Quinta est placé en liquidation judiciaire, et avec lui ses entités comme le laboratoire LTC et Duran Duboi. S'il est clair que la numérisation galopante a été peu anticipée et a participé au phénomène, la chute reste néanmoins très rapide et spectaculaire : du jour au lendemain, les films prestigieux sur lesquels intervenait le studio sont bloqués, provoquant l'émoi de la profession, comme le montre par exemple l'article « Films en péril : les industries du cinéma en appellent au chef de l'État[15]. » :

> Les films, dont *Astérix, au Service de sa Majesté* (qui nécessite de nombreux effets spéciaux), *La Vérité si je mens 3*, *Infidèle* de Jean Dujardin et Gilles Lellouche, le prochain Leos Carax, *Holly Motors* ou encore *Thérèse Desqueyroux* de Claude Miller, sont « en grave péril pour une partie d'entre eux », indique Thierry de Segonzac, président de la FICAM. « Les procédures collectives (redressement et liquidation judiciaires) dont font l'objet le Groupe Quinta et ses différentes filiales [...] provoqueront des dommages collatéraux considérables inhérents » au stockage des œuvres, affirme Thierry de Segonzac. « Toutes saisies et déplacements des serveurs informatiques entraîneraient la perte irrévocable des éléments » qui

12 Voir Réjane Hamus-Vallée, Caroline Renouard, *Superviseur des effets visuels pour le cinéma*, Paris, Eyrolles, 2015.

13 Lire le témoignage de Christian Guillon, « L'œil du superviseur », *Effets spéciaux : crevez l'écran !*, Réjane Hamus-Vallée (dir.), Paris, Universcience/La Martinière, 2017, p. 148-163.

14 Sauf exception : BUF par exemple continue en 2019 de posséder ses propres outils, et revendique cette spécificité.

15 « Films en péril : les industries du cinéma en appellent au chef de l'État », *Le Point*, 19 décembre 2011, https://www.lepoint.fr/culture/films-en-peril-les-industries-du-cinema-en-appellent-au-chef-de-l-etat-19-12-2011-1410020_3.php

représentent près de 300 millions d'euros d'investissements de production – 25 % de l'investissement annuel du cinéma français.

Si les 36 films « en péril » pourront finalement sortir, Duran Duboi est cédé à Technicolor, ex-Thomson, qui est alors en cours de déploiement (ou redéploiement) d'une branche « effets visuels » importante : après avoir acquis le studio MPC en 2004, Technicolor s'enrichit en 2015 du studio britannique The Mill et surtout de Mikros Image. Dans le même temps, plusieurs anciens salariés de Duboi décident de s'unir et de fonder une structure à plus petite taille, La Compagnie Générale des Effets Visuels (CGEV), emportant avec eux une partie des clients réguliers de Duboi – démontrant au passage que le domaine des effets visuels, avant d'être technique ou économique, est d'abord une affaire d'entente humaine et d'accords esthétiques.

En définitive, la fermeture inattendue de Duboi, si elle est en partie liée à une mauvaise gestion d'un grand groupe et des dommages collatéraux de l'essor de la numérisation, découle aussi de ces phénomènes de méconnaissance des coûts, des techniques et de métiers derrière l'étiquette « effets visuels ». Elle est évidemment liée aux particularités du marché français qui, malgré une production soutenue, propose peu de films à effets : les retouches imperceptibles omniprésentes ne suffisent pas à faire tourner les grands studios, surtout après la crise de 2008 qui va toucher le milieu, à travers par exemple la baisse du marché publicitaire, traditionnel pourvoyeur d'effets. Enfin cette fermeture provient aussi d'une surenchère technique et d'un dumping social, porté par une concurrence internationale rarement en faveur des acteurs français. Car la crise française des effets visuels est, de fait, liée à la crise internationale qui touche le domaine.

Une crise hollywoodienne, une crise mondiale ?

Février 2013. Alors que le studio Rhythm and Hues reçoit l'Oscar des meilleurs effets visuels pour *L'Odyssée de Pi*, film qui remportera aussi la statuette pour la photographie, la musique et la réalisation d'Ang Lee, la société ferme ses portes définitivement. Là encore, ce n'est pas la première structure de ce type à rencontrer des difficultés. Comme le remarque le SIGGRAPH, se basant sur le documentaire *Life After Pi* de Scott Leberecht[16], entre 2003 et 2013, « 21 studios d'effets visuels importants ont fermé ou ont fait faillite[17] » du côté de Los Angeles. Le décalage entre la récompense obtenue et le sort du studio est renforcé par le rôle clé de ce dernier dans la réussite de *L'Odyssée de Pi* (fabrication de plus de la moitié des plans du film), son palmarès éloquent (son troisième Oscar depuis sa création en 1987 sur les cendres de la société Robert Abel and Associates qui avait travaillé sur *Tron*) et sa particularité dans le milieu, à savoir sa réputation d'offrir des conditions de travail et surtout des salaires plus intéressants que chez les concurrents.

Mais c'est surtout l'attitude du monde hollywoodien face à cette fermeture qui va provoquer une vague de protestation inédite des graphistes, manifestant et organisant sur les réseaux sociaux une véritable fronde, révélant ce que seraient les films hollywoodiens sans effets visuels[18]. D'une part, la coupure brutale du micro du superviseur Bill Westenhofer, en plein

16 https://www.youtube.com/watch?v=9lcB9u-9mVE

17 http://www.siggraph.org/discover/news/whats-wrong-visual-effects-industry

18 Voir par exemple https://beforevfx.tumblr.com/ qui répertorie des centaines de photos, surtout de fonds verts et bleus.

milieu de son discours de remerciement lors de la remise de l'Oscar, est interprétée comme une forme de mépris et un manque de considération envers lui, mais aussi envers le message qu'il tentait de faire passer : « Je tiens à remercier tous les artistes qui ont travaillé sur ce film pendant plus d'un an, y compris Rhythm and Hues. Malheureusement, Rhythm and Hues est maintenant en train de souffrir de graves difficultés financières. Je vous demande à tous de vous souvenir… ». D'autre part, la réaction du réalisateur Ang Lee qui ne remerciera à aucun moment la structure lors de la remise de son prix, et celle du chef opérateur qui ne pensera pas lui non plus à mentionner le rôle important des paysages et des effets de lumière numériques de la société lors de sa propre remise de prix.

Les analyses de cette faillite et de ce qu'elle révélait se sont dans un premier temps essentiellement focalisées sur la question du crédit d'impôt[19] et de la chasse aux meilleures réductions fiscales à laquelle se livrent les productions. Les conséquences de ce crédit d'impôt sont que « d'un point de vue *business*, cela fausse totalement le prix des effets visuels, tandis que pour les artistes, cela entraîne un cycle permanent de déplacement qui est coûteux pour ceux qui envisagent une longue carrière dans le milieu[20]. » Pourtant, cette question est sensiblement faussée lorsque l'on sait que la plupart des studios d'effets visuels possèdent leurs propres succursales dans les pays réputés généreux en crédit d'impôt, voire moins regardants sur les salaires et les conditions de travail : Rhythm and Hues disposait ainsi de relais en Inde, au Canada, en Malaisie et à Taïwan au moment de son dépôt de bilan. De ce fait, le studio, et ses concurrents, participe lui-même à cette compétition internationale qui conduit à diminuer les tarifs en permanence, tout en acceptant toujours plus de plans. La dématérialisation des supports et les possibilités de travailler à distance favorisent ces concurrences, rendant possible ce qui était totalement impraticable avant les années 2010. Les effets d'un même film peuvent donc être travaillés en continu, 24 heures sur 24, à travers le globe et être séparés entre la Nouvelle Zélande, la Chine, l'Allemagne, la France, l'Angleterre, le Canada et les États-Unis, sans que cela ne soit compliqué pour les équipes et perceptible par le spectateur. Le superviseur Scott Ross, dont le site devient un point de ralliement de la contestation, estime aussi que cette crise révèle un manque total de coordination et d'entente entre les studios, qui sont dans une posture très particulière puisque à la fois concurrents et collaborateurs, et dépendants totalement du choix des productions à leur égard. Ainsi, un film possédant une grande quantité d'effets verra ses plans (ou ses objets, selon la répartition) divisés entre différentes structures : après avoir établi des devis pour choisir parmi elles, la production répartit au final les effets, en suivant l'avis du superviseur général. Difficile dans ces conditions de créer des associations professionnelles, voire un syndicat, comme le propose Scott Ross. « Cela n'arrivera probablement pas de mon vivant, parce que les dirigeants des sociétés d'effets visuels ont peur de mettre en colère les studios. Ils aiment bien parler, mais surtout pas du modèle économique – or le cœur du problème des effets visuels réside dans ce modèle économique[21]. »

19 Voir par exemple Michael Curtin, John Vanderhoef, « A Vanishing Piece of the Pi: The Globalization of Visual Effects Labor », *Television & New Media*, vol. 16, n° 3, 2015, p. 219-239.

20 Propos du graphiste David Lay rapportés par le site du SIGGRAH dans l'article « What's Wrong with the Visual Effects Industry? », *op. cit.*

21 Carolyn Giardina, « Scott Ross on the Visual Effects Business: "It Has Gotten Worse" », 18 septembre 2014, https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-news/scott-ross-visual-effects-business-733950/
Voir aussi sur le même site l'article de Scott Ross, « Why VFX Houses Lose Money on Big Movies », 7 mars 2013, https://www.hollywoodreporter.com/news/general-news/why-life-pi-titanic-vfx-426182/

De ce point de vue, les studios d'effets visuels ne sont pas en position de force pour mener les négociations : un studio qui refuse d'abaisser ses prix, ou qui exige que les changements de plans soient pris en compte dans un devis réajusté au coût réel prend le risque de perdre le film, ou les futurs films d'une société de production. Il suffira à cette dernière de choisir un concurrent « plus souple », quitte à ce que ce dernier ne dégage plus de marge suffisante pour survivre. Et si le budget n'est pas le seul critère d'attribution de plans dans un univers où les capacités techniques, les propositions esthétiques et les garanties en sécurité informatique jouent aussi, il reste malgré tout un facteur déterminant. Il n'y a donc pas de possibilité de peser pour obtenir, par exemple, un pourcentage sur les recettes d'un film, à l'image des contrats des comédiens, comme le suggère à nouveau Scott Ross. « Si vous prenez *Gravity*, le film compte six producteurs, 20 personnes devant la caméra, 175 derrière et 530 dans les effets visuels. Je pense qu'on peut dire que ce film ne pourrait pas exister sans le travail des effets visuels et de l'animation. […] Or, Sandra Bullock a gagné un bonus de 50 millions de dollars grâce à sa participation aux recettes. Est-ce que Framestore (la société d'effets visuels de *Gravity*) a eu sa part ? Pas à ma connaissance[22]. »

La crise touchant les effets visuels est donc le résultat d'une concurrence effrénée entre structures, attisée par la méconnaissance globale de la profession et par l'existence d'outils technologiques qui facilitent et encouragent cette concurrence. Pour s'en sortir, les studios s'associent avec des productions, au risque de dépendre fortement du succès ou non d'un film et de sa prolongation potentielle. Ainsi, Framestore a profité pendant plusieurs années de la franchise Harry Potter, avant de connaître une période trouble lorsque la franchise censée prendre le relais en 2007, *À la croisée des mondes*, s'est révélée décevante et n'a pas eu les suites prévues. Mais le succès de *Gravity* d'abord, puis des *Animaux fantastiques*, nouvelle franchise en cours, lui a permis de se relancer. Cette collaboration conduit parfois à l'intégration pure et simple, comme lorsque Disney rachète en 2012 Lucasfilm et donc ILM, fondé initialement par George Lucas pour créer les effets spéciaux de *La guerre des étoiles* en 1975. Les studios d'effets visuels, ainsi intégrés aux sociétés de production, retrouvent un modèle qui était dominant à Hollywood dans les années 1930, lors du premier âge d'or des effets spéciaux. Dans ce nouveau schéma, la concurrence n'a plus lieu d'être : la production donne en priorité du travail à sa propre structure, avant de compléter avec d'éventuels studios externes. Cela ne règle cependant pas complètement les questions de la reconnaissance et de la place des effets visuels dans la chaîne de production d'un film, qui font partie des causes de la crise de 2010, en France comme aux États-Unis.

Conclusion : vers une fin de crise ?

L'explosion au grand jour de la crise française avec la fermeture de Duboi en 2011 précède la version hollywoodienne de 2013, mais trouve des causes communes : méconnaissance de la profession et de ses procédures, mauvaise évaluation des coûts réels, exigences technologiques accrues, poids paradoxalement

22 Cité par Carolyn Giardana, *op. cit.* On pourra aussi se référer au livre blanc publié par la Visual Effects Society en juillet 2013, https://www.visualeffectssociety.com/ves-documents/

faible des studios d'effets visuels dans les tables de négociation. Pourtant, la crise française est aussi liée aux particularités de son marché interne, avec une demande nationale peu élevée, tandis que les formations sur place, internationalement reconnues, diplôment plus de 600 élèves tous les ans, dans les effets visuels et surtout l'animation[23].

C'est d'ailleurs la réussite de l'animation française et des mesures institutionnelles mises en place pour l'accompagner au début du XXIe siècle qui inspire le Centre National de la Cinématographie et des images animées lorsqu'il commande un rapport sur l'état du milieu à Jean Gaillard[24], dont les conclusions formeront la base du « plan VFX » du CNC, lancé en 2017. Les ambitions de ce plan sont de :

- faire entrer pleinement les effets visuels (VFX) dans l'écosystème et de l'audiovisuel français et donc les faire connaître, par l'exposition « Effets spéciaux : crevez l'écran ! » d'octobre 2017 à août 2018 à la Cité des Sciences et de l'industrie, que le CNC a cofinancé ou par l'édition d'ouvrages ;
- favoriser l'émergence d'une nouvelle production cinéma et audiovisuelle par une réforme de l'agrément et la mise en place des aides à la Création Visuelle ou Sonore par l'utilisation des technologies numériques de l'image et du son (CVS et CVS automatique) ;
- accompagner la structuration industrielle du secteur et notamment l'essor d'un syndicat ;
- renforcer la compétitivité de la filière pour une nouvelle ambition internationale (site internet spécifique, étude, manifestation internationale, etc.).

Le plan est accompagné de transformations du crédit d'impôt, plus favorable qu'avant – même si moins avantageux que d'autres pays – et encourage la création du syndicat V2F, association de studios d'effets visuels français[25] qui propose une « charte de bonne conduite entre sociétés commanditaires et studios d'effets visuels ». L'objectif est ici de proposer une forme de transparence et donc de garantir que les devis fournis ne seront pas « gonflés », crainte partagée par les productions, tout en demandant, en retour, que le travail supplémentaire soit réellement pris en compte dans le financement. Clairement, il s'agit de combattre le malentendu initial entre les sociétés de production, dont certaines auraient tendance à penser que le coût des effets visuels serait surévalué, et les studios d'effets visuels, qui ont l'impression que les productions ne veulent jamais les payer au juste prix.

Au final, cette crise des effets visuels offre une mise en perspective éclairant la place de cette étape dans la filière cinématographique : les effets spéciaux sont ainsi rapidement devenus incontournables tout en étant encore largement incompris par un univers qui ne les a pas tout à fait intégrés. Aussi étonnant que cela puisse paraître, cette méconnaissance et cette méfiance sont présentes tant dans les films français que dans les *blockbusters* hollywoodiens. L'échelle est différente, et la position divergente du curseur entre art et industrie dans les deux univers joue aussi[26]. Mais la fragilité de cette industrie

23 Voir le site du réseau des écoles françaises d'animation, https://www.reca-animation.com/

24 Jean Gaillard, *La Fabrication d'effets spéciaux numériques en France. État des lieux de l'activité et propositions pour la renforcer et la développer*, Mission réalisée pour le CNC, juin 2016.

25 En janvier 2020, V2F est rebaptisé « FranceVFX ». Toujours en 2018 s'ouvre une branche française de la Visual Effects Society, association regroupant des professionnels des effets visuels de différents pays. Voir https://www.visualeffectssociety.com/group/france/

26 On pourrait voir la crise en France comme un manque de prise en charge de la part industrielle du cinéma, celle à Hollywood comme une trop grande prise en compte de cette part…

culturelle est bien réelle, alors même qu'elle semblerait plutôt, en première approche, favorisée par son usage massif dans les films contemporains.

Moins de dix ans après la mise en avant de cette crise, le bilan reste mitigé. Du côté français, le plan VFX porte ses fruits doucement, et encourage clairement la relocalisation de certaines productions (*Valérian et la cité des mille planètes* pour l'exemple le plus emblématique et rapide de « l'effet plan ») et les tentatives de nouvelles écritures, en particulier sérielles. Ainsi, du côté hollywoodien, les succès des séries, des univers étendus type Marvel Cinematic Universe, ainsi que des nouveaux supports de diffusion, type Netflix, ont rempli les carnets de commande plusieurs années à l'avance. La fermeture de Rhythm and Hues a vite été compensée par l'ouverture d'autres structures, face au besoin croissant que génèrent ces nouveaux projets. La concurrence des plateformes qui va se jouer à partir de 2020 (Netflix et Amazon Prime face à Apple, Disney, HBO) est tout autant un risque qu'une opportunité[27] : les prix vont-ils à nouveau être négociés à la baisse par des plateformes en quête de réduction des coûts, ou les studios d'effets visuels vont-ils pouvoir imposer leurs conditions face à la multiplication de commandes « urgentes et importantes » qu'il va falloir assumer ?

27 L'article a été écrit avant la crise sanitaire de 2020-2022.

Pauline Escande-Gauquié

Crise et cinéma, pour quel combat face à l'arrivée des plateformes ?

La crise, un fait structurel du secteur du cinéma français ?

En 2012, je publie un ouvrage autour de la « crise » du cinéma français*,* suite à une première enquête auprès de professionnels du secteur où j'expose comment les bouleversements numériques sont à leurs prémices, comme le montre une des conclusions de mon terrain : « À mon sens, les réflexions pour demain doivent s'engager dans un "univers de possibles" plus large avec un projet de société qui implique non pas une remise en question des principes fondateurs du système, mais la mise en place d'une nouvelle échelle de valeurs avec l'apparition des acteurs numériques[1] ».

L'arrivée en 2014 des GAFAM[2] provoque un climat anxiogène alimentant le sentiment d'une crise dans le secteur du cinéma français. Je cherche alors à saisir comment les pratiques des professionnels sont à nouveau bouleversées. Afin d'évaluer l'ampleur du phénomène vécu comme une « crise » par les professionnels, je collecte des données ethnographiques entre février 2017 et janvier 2018 auprès de beaucoup d'entre-eux (agents, scénaristes, réalisateurs, producteurs, distributeurs, exploitants, techniciens, comédiens)[3]. L'examen des usages quotidiens se fait par une participation observante[4] en proximité et par des entretiens semi-directifs. Il me permet d'évaluer comment le tournant numérique impacte, à chaque niveau de la chaîne de valeur d'un film, les pratiques des professionnels face à ce qu'ils perçoivent comme une menace, créant un climat délétère. Je constate en effet, sur une période d'un an, combien l'industrie traditionnelle du cinéma français se trouve confrontée à la force de convergence des industries créatives[5] qui l'oblige à s'évaluer et à s'adapter en profondeur, provoquant cette sensation de crise. Dans cette logique, le besoin des professionnels d'être sécurisés est manifeste. Ils alertent sur la situation par la rhétorique de crise qui révèle qu'ils se sentent inquiets face à des lieux de pouvoir économique et culturel qui se déplacent. Le secteur déstabilisé brandit plusieurs dossiers

[1] Pauline Escande-Gauquié, *Le Cinéma français crève l'écran, pour en finir avec la crise du cinéma français*, Neuilly, Atlande, 2012, p. 288.

[2] Les GAFAM (Google, Apple, Facebook, Amazon, Microsoft).

[3] Pauline Escande-Gauquié, HDR, « Les transformations numériques dans le secteur du cinéma français », Celsa, Sorbonne Université, décembre 2019.

[4] Bastien Soulé, « Observation participante ou participation observante ? Usages et justifications de la notion de participation observante en sciences sociales », *Recherches qualitatives*, vol. 27, n° 1, 2007, p. 127-140.

[5] Philippe Bouquillion, Bernard Miège, Pierre Moeglin, *L'Industrialisation des biens symboliques. Les industries créatives en regard des industries culturelles*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 2013.

à débattre et à sauvegarder. La contribution obligatoire des GAFAM au financement de la culture, la défense des droits d'auteur, de l'exception culturelle et de la salle de cinéma, ou encore la lutte contre l'optimisation fiscale, la gratuité et le piratage, tels sont les grands enjeux qui sont à l'ordre du jour.

C'est ainsi que prend forme le consensus de crise dans le langage ordinaire des professionnels, mais aussi dans le langage technique des institutions. La crise existe parce qu'elle est dite. En étant énoncée dans les discours ordinaires, elle fait voir, croire, sentir, réfléchir, débattre. Cette pratique langagière du dire a doté la crise d'une force pragmatique qui débouche sur des « lieux » de signification, des *topoï*, émanant aussi bien d'une parole vernaculaire que des autorités compétentes et autorisées. Les discours sur la crise consolident l'idée de son existence, mystifiant son effet de réel et habitant les consciences. La crise s'incarne dans ce langage performatif qui fait exister ce qu'il énonce.

> Elle crée ainsi une représentation collective qui contribue à la façonner. La crise est alors un savoir partagé par tous, dont l'écoulement médiatique ne fait qu'alimenter davantage la circulation et la valeur coercitive. Les discours d'escorte se ritualisent, faisant monter l'intensité émotionnelle, tout en donnant à voir un idéal d'unité harmonieuse de la société dans l'idée d'une après-crise. La réussite performative de cette crise, ne réside donc pas seulement dans le langage lui-même, mais dans les groupes qui l'ont qualifiée et qui l'ont reconnue[6].

Afin d'appréhender cette efficacité performative, le retour des enquêtes que je vais présenter dans cet article a permis de saisir « le pouvoir du mot[7] » et la façon dont il a pu produire un lobbyisme. Celui-ci est devenu un véritable instrument de communication idéologique afin de faire percevoir les bienfaits d'un modèle considéré comme à sauvegarder et que soient identifiées les conditions de sa vulnérabilité face aux acteurs du numérique.

Éléments de contextualisation

> À chaque seconde de projection, la télévision ajoute une vingt-cinquième image, comme pour satisfaire plus rapidement sa boulimie de cinéma. Cette légère accélération a bouleversé le secteur. L'effondrement de la fréquentation a mis le grand écran sous la dépendance du petit, sa forte reprise au tournant du millénaire indique que les deux médias sont passés d'une coexistence plus ou moins pacifique à un développement séparé mais solidaire. La télévision, notamment sous ses formes les plus récentes, utilise des images du septième art pour assurer en partie son expansion ; le cinéma, lui, se sert de ce marché pour assurer son financement[8].

Cet extrait tiré de l'ouvrage de René Bonnell, datant de 2006, montre comment l'avènement de la télévision naguère et du numérique aujourd'hui ont tour à tour révolutionné cette industrie, réactivant à chaque fois des appréhensions comparables. Netflix surfe largement sur l'imaginaire du

6 Pauline Escande-Gauquié, « *La crise* : les mots pour la dire », *Communication & langages*, vol. 162, n° 4, 2009, p. 67-74.

7 Judith Butler, *Le Pouvoir des mots, politique du performatif*, Paris, Éditions Amsterdam, 2008.

8 René Bonnell, *La 25e image, une économie de l'audiovisuel*, Paris, Gallimard, 2006, p. 104.

cinéma pour assurer son expansion. Cette nouvelle technologie, qui démultiplie les services rendus aux consommateurs et fait exploser la demande de programmes, a besoin d'un marché de masse pour s'épanouir. Le numérique a engendré un processus de concentration horizontale et verticale inédit qui n'a cessé de croître. Le développement des plateformes et leur accessibilité banalisent les supports et les font converger vers un modèle unique. La France a toujours développé une politique sophistiquée de protection de son industrie cinématographique. En 2006, l'Unesco a ainsi adopté une charte de la diversité culturelle. Dès l'été 2012, les professionnels de la télévision et du cinéma (ennemis d'hier) se mobilisent contre la déferlante de ce nouvel entrant numérique qui perturbe la chaîne de valeur sur les recettes publicitaires, mais aussi la chronologie des médias qui garantit à chacun d'eux (la salle puis la chaîne TV) un droit de diffusion prioritaire. Les chaînes de télévision comme les producteurs de programmes et de films, les sociétés d'auteurs (SACD, Scam, Sacem), les instituts d'études (Médiamétrie, NPA), les fournisseurs d'accès à Internet, les fabricants de téléviseurs et services Internet (ASIC), se répartissent en cinq groupes de travail afin de répondre aux questions de la Commission réunie sous l'égide du Ministère de la Culture et de la Communication. Cette dernière déclare, en décembre 2012, vouloir limiter les déséquilibres concurrentiels entre les différents acteurs et propose une nouvelle fiscalité plus équitable pour tous. Sur ce point, soulignons combien les acteurs télévisuels et cinématographiques se mobilisent à l'époque, avec les pouvoirs publics, pour défendre un modèle unique.

Si le secteur du cinéma français a toujours dénoncé l'acteur télévisuel comme « dangereux » pour la création et la diversité – notamment avec l'arrivée de la télévision connectée et son obsession pour le box office et la comédie perçus comme pourvoyeurs d'audience dans leur grille de programme –, force est de constater que l'arrivée des plateformes redistribue les cartes. Le numérique, dans la représentation que s'en font les professionnels du secteur, est ressenti comme une telle menace qu'ils en oublient leurs différends avec les acteurs télévisuels pour s'allier conjointement et résister localement. Les propos d'Emmanuel Gabla, alors membre du Conseil supérieur de l'audiovisuel (CSA) et président de la Commission de suivi des usages de la TV connectée, éclairent sur le débat que la télévision 2.0 suscite à l'époque : « Si nombre d'acteurs, en particulier ceux du Web, se réjouissent du développement de ce marché, les chaînes de télévision craignent, elles, d'être le dindon de la farce[9] ». C'est un nouveau marché qu'il faut réguler et apprivoiser, tout comme ce fut nécessaire lors de l'arrivée de la TNT. Les chaînes s'en inquiètent, pour leurs audiences et leurs recettes publicitaires, car la télévision connectée a déjà fait son entrée dans de nombreux foyers. Elles redoutent que « l'hyperchoix » de contenu offert par les centaines de chaînes de télévision créées par le web ne fasse perdre de grandes parts de marché à leur groupe et donc, nerf de la guerre, des investissements publicitaires. Le mariage du numérique et de la télévision est l'occasion, pour les fournisseurs de contenus, de valoriser leurs catalogues de programmes *via* le Net. Une révolution est en marche. La télévision est dorénavant accessible sur n'importe quel écran à la demande. Avec l'arrivée de la télévision connectée, ce sont Google, Netflix, Amazon, Apple et d'autres géants

9 Serge-Henri Saint-Michel, « Dossier télévision connectée, TV 2.0 », *Marketingprofessionnel.fr*, 15 mars 2013, http://www.marketing-professionnel.fr/outil-marketing/television-connectee-tv-20-dossier-201303.html/attachment/connected-tv-television-20

du Web qui accèdent directement au consommateur télévisuel et qui peuvent lui proposer du contenu. À l'époque, Netflix est déjà le leader américain de la vidéo à la demande (VOD) et vient d'acquérir en exclusivité sur sa plateforme[10] pour 100 millions de dollars (67,4 millions d'euros) les sept saisons de la série *Mad Men*, qui devient un succès mondial. Netflix arrive sur le territoire français en 2014 avec une politique de pénétration du marché extrêmement agressive ; son succès est très rapide.

Dans le milieu du cinéma, l'inquiétude face à l'arrivée de ces plateformes est unanime. Elle se cristallise notamment autour de l'idée d'une concurrence déloyale, dans le sens où ces plateformes ne participent pas à l'alimentation du fonds de soutien du CNC, et échappent à la fiscalité française. Les plateformes font par ailleurs craindre une désertion des salles par l'offre cinéma pléthorique qu'elles proposent à leurs abonnées. Sur ce point, le témoignage du directeur général de la Société des auteurs-compositeurs dramatiques (SACD), Pascal Rogard, est éloquent. D'une part, il pense que cela fragilisera encore un peu plus le droit d'auteur et la diversité cinématographique. D'autre part, il voit la possibilité pour les géants du Net, avec leur puissance financière, d'acheter des droits de films en exclusivité sur leurs plateformes, ce qui exclut la possibilité pour le film de passer par la salle et entraîne un manque à gagner pour le système de financement du cinéma (la fameuse taxe TSA prise sur le prix du billet d'entrée qui alimente le fonds de soutien automatique du CNC)[11].

La télévision connectée s'accompagne d'un autre bouleversement qui en découle : la délinéarisation de la consommation des films, qui devient « libre des médias ». Selon Manuel Alduy, directeur à l'époque du cinéma chez Canal+ :

> Partout, la VOD est rapidement assimilée à la vidéo, un marché qu'elle était censée remplacer à plus ou moins brève échéance. Or, l'usage est différent et, surtout, le compte n'y est pas. La VOD s'utilise, pour l'essentiel, avec une télécommande, et la dépense à l'acte de visionnage est discrète et indolore : le téléspectateur n'a plus besoin de sortir acheter son DVD, ni même d'ouvrir son portefeuille. Il découvre la dépense sur sa note téléphonique ou son relevé bancaire en fin de mois[12].

La consommation est dorénavant dictée non plus par un média, source qui propose une programmation, mais par le bon vouloir du consommateur (catch-up TV, VOD, etc.). Pour Manuel Alduy, les chiffres parlent d'eux-mêmes :

> Depuis cinq ans, la TNT diffuse gratuitement plus de 1 000 films par an. La VOD propose déjà tous les films nouveaux de plus de 100 000 entrées et environ 4 000 titres plus anciens. Sans attendre

10 Il s'agit de considérer la polysémie de la notion de « plateforme ». Je fais référence à la définition qu'en donnent Vincent Bullich et Thomas Guignard, « Les plateformes de contenus numériques : une nouvelle intermédiation ? », *La Culture et ses intermédiaires. Dans les arts, le numérique et les industries créatives*, Laurent Jean-Pierre et Olivier Roueff (dir.), Paris, Éditions des Archives Contemporaines, 2014, p. 201-210. Le terme se rapporte selon ces auteurs à la fois à « un mode d'organisation de la production et de la valorisation et, par métonymie, aux acteurs qui mettent en place ce type d'organisation ». Il y a donc dans cette définition une double attention portée aux processus de transformations qu'engendre la plateformisation du secteur du cinéma : la définition reprend la « dimension logistique » et « organisationnelle » privilégiée par les sciences économiques et de gestion (dans la perspective des *platform studies* initiées par la Harvard Business School et poursuivis par le MIT notamment) mais aussi l'accent mis par les travaux en sciences de l'information et de la communication sur « la désignation des acteurs », envisagés dans leurs logiques interactionnelles et dans leurs stratégies de pouvoir. Les auteurs soulignent que cette double acception favorise une démarche de recherche présentant ainsi une « attention duale féconde » car elle se porte à la fois sur les processus de transformations, sur « les outils et sur les acteurs qui les mettent en place » ainsi que sur « les rapports que ces acteurs entretiennent avec les autres intervenants de la filière ».

11 Pauline Escande-Gauquié, HDR, *op. cit*

12 Manuel Alduy, « Les relations cinéma-TV : entre compétition et interdépendance », *Géoéconomie*, vol. 58, n° 3, 2011, p. 105-110.

> l'essor des fameuses télévisions connectées, 85% des consommations en VOD sont déjà réalisées *via* la télévision et non l'ordinateur. Des centaines de films à la demande sont même « offerts » par les câblo-opérateurs ou les fournisseurs d'accès à Internet dans leurs forfaits « triple-play ». Aux États-Unis, Netflix revendique 20 000 films de catalogue pour quelques dollars d'abonnement mensuel[13].

L'arrivée de la délinéarisation durcit ainsi un peu plus la politique de financement des chaînes dans le cinéma qui réduisent leur enveloppe générale et privilégient les gros films. Elles répartissent leur enveloppe globale sur moins de titres, prennent moins de risques sur des petits films ou des films de genre pour se concentrer essentiellement sur des grosses comédies avec des têtes d'affiche. Le cinéma en France étant financé par le biais d'obligations d'investissements imposées aux principales chaînes de télévision, celles-ci soutiennent surtout des films qui entrent dans leur grille de programme. Par ailleurs, Canal+, « la chaîne du cinéma », qui a soutenu depuis toujours des films dits audacieux (premier film, sujet difficile, film sans casting, etc.), a tendance, depuis son rachat par Bolloré, à suivre ce mouvement des grosses productions en refusant de plus en plus de projets, ce qui ne fait qu'amplifier l'inquiétude des professionnels[14].

Ainsi, lorsque je lance mes enquêtes auprès des professionnels en 2017, le contexte est très anxiogène. Comme me l'a fait remarquer François Clerc – ancien distributeur d'une grande major (Pathé-Gaumont Cinéma) qui s'est mis à son compte comme distributeur indépendant (Apollo Films) – à travers ses propos sur la santé du secteur[15] :

> Je pense que l'arrivée des nouveaux entrants, comme Netflix, etc., amène une offre qu'on n'avait pas forcément avant, le contenu de qualité en télé, et notamment l'essor gigantesque de séries, sur les dix dernières années… Je pense que ça a changé un peu la perception du public sur la narration et sur la qualité des films. Et je pense que le public devient de plus en plus exigeant et que les goûts du public ont évolué. La production doit s'adapter et suivre ces goûts.

Cela signifie que, pour ce professionnel, le cinéma art et essai n'est plus le seul lieu qui garantisse au public la qualité des fictions, avec un vrai regard d'auteur et une proposition esthétique. Les plateformes produisent des séries très qualitatives souvent tournées avec les moyens professionnels du cinéma. Elles réussissent donc à proposer des contenus exigeants mais de manière plus accessible. Sébastien Careil, ancien exploitant d'une salle art et essai à Paris, abonde dans le même sens[16] :

> Je donne un exemple : il y a encore dix, quinze ans, à cette époque-là, pour voir ce genre de chose tu avais que le cinéma ou tu avais la possibilité de revoir des vieux films en DVD. Aujourd'hui, quand tu vois la qualité des séries télé, quand tu vois que *Game of Thrones* est capable de te faire un épisode entier sur une bataille spectaculaire, etc., que tu vois qu'il y a des fusillades dans *24 heures* qui sont complètement intenses et d'un niveau cinématographique incroyable.

13 *Idem.*, p. 108.

14 La taxe sur les diffuseurs télévisuels est de 5,5% du chiffre d'affaires des chaînes dont un peu plus du tiers est affecté au cinéma.

15 Pauline Escande-Gauquié, *Les défis numérique du cinéma français, renouveau ou mort programmée ?*, Neuilly, Atlande, 2021, p. 336.

16 *Idem.*, p. 337.

Le phénomène des plateformes est vécu comme une véritable « hémorragie » par une grande partie des membres du secteur et il obsède les esprits. « Alarmistes », ces professionnels expriment une rhétorique de la crise permanente. « La crise énoncée du cinéma[17] » n'est pas qu'économique, mais aussi identitaire. Derrière ce débat, ressurgissent les thématiques de la défense de l'exception culturelle et de la diversité, qui se situent à l'articulation des questions relatives à une politique culturelle de l'État, de la nation, du marché et de sa régulation. Elles éclairent sur la trajectoire de la France, pays qui doute dans ce nouveau contexte de son modèle « socio-économique », mais qui conserve la prétention d'interpréter le monde et de délivrer un message universel sur la défense de la diversité et de la cinéphilie face, notamment, aux acteurs numériques qui ne respectent pas les règles (quotas de diffusion, taxation, etc.).

Dans un entretien paru en 2009, Laurent Creton souligne que si le cinéma français subit de plein fouet « une crise d'identité » c'est parce que, depuis le tournant des années 2000, on observe une augmentation constante du nombre de films français, et cette profusion a des conséquences sur les films eux-mêmes, sur leur diffusion et sur leur réception. La question qui se pose alors est celle de la visibilité d'un film, de sa capacité à trouver son public. Quand on regarde les résultats du box-office, on observe une forte concentration de la fréquentation sur quelques titres. S'il y a en moyenne autour de 230 films français qui sortent par an[18] – ce qui est unique pour un cinéma régional sur le territoire européen – je constate qu'il y a de plus en plus de films en dessous de la barre des 1000 entrées. Devient alors essentielle la question du libre arbitre du spectateur qui peut choisir au sein d'une multitude de propositions avec l'arrivée de plateformes alors que, « même réduite dans le temps, l'exploitation en salles reste déterminante pour la carrière d'un film, car elle fonde son identité cinématographique[19] ». La convergence numérique est en effet une machine redoutable pour diffuser partout dans le monde, plus efficace que les salles. Elle doit sa réussite et son efficacité à la complexité de son système capable d'ajuster en permanence ses moyens et ses contenus en fonction du public qu'elle cible. L'objet film est devenu l'une de ses armes de persuasion clandestine dans la guerre globale que se livrent les GAFAM[20].

La rhétorique de la crise comme cri d'alarme d'un secteur traditionnel déstabilisé par les nouveaux entrants numériques

En février 2014, le distributeur Vincent Maraval dresse le constat suivant dans le magazine *So film :* « Si j'écoute les gens de cinéma, on est au moins à la huitième mort du cinéma de mon vécu. À chaque innovation, on nous fait le coup. Il y a eu la VHS, le Betamax, Canal Plus, la TNT, le home cinéma, etc. Le cinéma n'en finit pas de mourir…[21] » Pour ce distributeur, on retrouve avec l'arrivée des plateformes l'idée que René Bonnell appelle

17 Laurent Creton, Yannick Dehée, Sébastien Layerle, Caroline Moine (dir.), *Les Producteurs, enjeux créatifs, enjeux financiers*, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2011.

18 https://www.boxofficepro.fr : 301 films agréés ont été produits en 2019 pour 1 116,62 millions d'euros investis, dont 240 titres d'initiative française. Des chiffres qui placent l'année 2019 au plus haut niveau de ces dix dernières années. En 2020, 239 films ont été agréés soit 62 de moins qu'en 2019 soit une baisse de 20,6% par rapport à 2019 (dans le détail, en 2020, 190 films sont d'initiative française (FIF) et 49 des coproductions minoritaires ; à noter que plus de la moitié des FIF ont été des premiers et deuxièmes longs métrages).

19 Propos de Laurent Creton recueillis par Nicolas Marcadé, 16 juillet 2009, https://www.fichesducinema.com/2009/07/entretien-avec-laurent-creton-3/

20 Les GAFAM (Google, Apple, Facebook, Amazon, Microsoft).

21 « Quel avenir pour le cinéma français ? Interview de Michel Hazanavicius et Vincent Maraval », *So film*, n° 17, février 2014.

« la fameuse évolution technologique comme un monstre froid qui écrase tout[22] ». Les principaux opposants au GAFAM, comme Olivier Voirol[23], reprennent à leur compte un discours de crise qui repose dans sa démonstration sur le fait que les industries créatives portent en elles-mêmes une promesse d'émancipation et de liberté qui devrait être extérieure à la valorisation capitaliste et à tout rapport instrumental. Or, c'est devenu le socle de leur processus économique et industriel : « On produit des séries télévisées comme on fabrique des savonnettes ou des voitures, selon une gestion industrielle gouvernée par la rationalité instrumentale et la data donnée[24] », considère Olivier Voirol. Ces propos ne sont pas sans rappeler ce que l'école de Francfort reprochait déjà aux industries culturelles. Theodor Adorno et Max Horkheimer[25] ont estimé que celles-ci, en se détournant de la culture au bénéfice de la série, amenaient à un retournement du processus d'émancipation car on touchait alors au contenu même de la culture en le standardisant. L'attention particulière accordée en son temps par Adorno aux qualités internes des œuvres musicales et aux produits médiatiques se retrouve dans les discours de certains professionnels du secteur sur l'objet film. Ils reprochent aux plateformes de prendre comme unique point de référence de l'expérience filmique les données de réception, ce qui dévalorise selon eux l'objet « film » en évacuant l'idée de création. Cela met également en jeu l'expérience de la salle qui participe de l'ontologie du cinéma : « Reste le septième art. Tant qu'il protégera son pouvoir d'émotion et que sa prestigieuse mémoire hantera les esprits, sa survie devrait être assurée. Son seul atout est encore de conserver vingt-quatre images sur vingt-cinq, d'exiger du public ce supplément d'effort qui entretient son désir[26] » souligne René Bonnell.

Cette rhétorique professionnelle se situe ainsi au confluent de la peur de la production de masse des industries créatives et du désir de maintenir un système qui est favorable aux professionnels du milieu, à la diversité et à la salle de cinéma. Longtemps majoritaire en tant que système de représentations symboliques, le cinéma de la diversité française est devenu minoritaire (en termes d'entrées par salle) avec l'émergence des GAFAM et la multiplication des fictions de qualité sur ces nouveaux écrans. Ce nouveau statut minoritaire l'amène à une critique des GAFAM d'autant plus forte que cette industrie traditionnelle porte en elle une forme de hiératisme. Le discours de la crise provient alors de l'inquiétude quant à l'identité du cinéma français dans un monde globalisé et convergent, à son statut « en perdition » par rapport à une époque où il était un référent sur la scène mondiale, à ce qu'il continue à dire et à être dans le monde contemporain. Les entretiens menés courant 2017 et 2018 révèlent finalement que toute la dynamique du discours anxiogène des professionnels constitue ce socle qui permet la sauvegarde d'un ordre établi. En France, la croyance dans un cinéma (comme art ou comme divertissement) est structurante de l'inscription et de l'engagement d'un professionnel dans une « famille » du cinéma[27]. L'écosystème repose sur des mécanismes de reproduction de ces familles de cinéma et des hiérarchies qui les organisent. Il existe des acteurs professionnels en position de domination économique qui imposent leurs productions culturelles (la comédie, les salles multiplexes, etc.) et, face à eux, d'autres acteurs en position de domination symbolique qui imposent leurs croyances (le film d'auteur, les salles

22 René Bonnell, *op. cit.*, p. 104.

23 Olivier Voirol, « La Théorie critique des médias de l'École de Francfort : une relecture », *Mouvements*, vol. 61, n° 1, 2010, p. 23-32.

24 *Ibidem*.

25 Theodor W. Adorno, Max Horkheimer, *La Dialectique de la raison. Fragments philosophiques*, Paris, Gallimard, 1974 [1947].

26 René Bonnell, *op. cit.*, p. 105.

27 Pauline Escande-Gauquié, HDR, *op. cit*.

art et essai, le débat, etc.). Ces rapports d'opposition jouent un rôle essentiel dans le maintien du secteur car chaque communauté construit ses pratiques et ses représentations en opposition des valeurs de l'autre, ce qui garantit sa position dans le champ culturel.

La dynamique du secteur du cinéma repose ainsi, pour citer Edgar Morin, sur un « rapport dialectiquement complémentaires entre un art et une industrie[28] ». Le cinéma traditionnel, comme la culture de masse, vit sur le paradoxe que la production industrielle, capitalistique, étatique, a besoin d'exclure la création (dans ce qui est déviance, marginalité, anomalie) mais aussi de l'inclure (parce qu'elle est innovation, invention, originalité). Le champ culturel du cinéma français est structuré par le paradoxe art/industrie qui organise les logiques d'échange et de pouvoir entre les différents acteurs. Cette bipolarisation est dynamique car, en s'instituant en doxa, elle a donné lieu à un écosystème (ensemble des éléments et des individus qui composent un milieu et des relations qui en découlent) qui s'organise autour des deux pôles (défense d'un cinéma comme art ou comme un divertissement). À titre d'illustration, la figure même de « l'intellectuel-artiste » en lutte dans le cinéma d'auteur, est une croyance héritée de la Nouvelle Vague, largement partagée encore aujourd'hui par la plupart des professionnels du cinéma d'auteur. Pour certains, cela justifie qu'ils se tournent vers les marges en choisissant de faire un cinéma « engagé » et très artisanal qui se soucie peu de la problématique du public et des moyens pour produire. En effet, cette intrication entre esthétisation, diversité, sens aigu des luttes de pouvoir et sentiment d'appartenance à une communauté de cinéma (avec des degrés de sens critique et d'engagement très variés), ce rapport censément anti-hégémonique par rapport un modèle dominant, font que le cinéma d'auteur français se maintient et fédère.

Le point de vue de deux producteurs que j'ai pu rencontrer est édifiant. Stéphanie Carreras, productrice indépendante m'a avertie le jour de mon arrivée : « Tu sais que je suis une productrice artistique engagée, j'ai hérité de l'esprit Lazennec, où j'ai fait mes classes, alors je veux défendre autre chose que le marché avec mes films[29] ». Lazennec est une société de production indépendante fondée par Alain Rocca et Adeline Lécallier, qui a produit notamment les films d'Éric Rochant et Vincent Christian, et qui avait centré dans les années 1980 son activité sur la révélation des nouveaux auteurs du cinéma français. À cette époque, l'organisation fonde une sorte de « mini-studio », dans lequel plusieurs producteurs travaillent dont Stéphanie Carreras, qui a produit Marock de Laïla Marrakchi. De 1993 à 1996, Alain Rocca préside l'Association française des producteurs de films (AFPF), puis participe en 1996 à la fondation du Syndicat des producteurs indépendants (SPI), dont il sera en 2000 et 2001 le premier vice-président Cinéma. En 1993, il crée avec David Puttnam et René Cleitman le Club des producteurs européens, dont la première initiative sera l'édification du réseau européen de producteurs indépendants Ateliers du cinéma européen (ACE). Il fait ainsi partie des producteurs de films très engagés dans la préservation du système français d'encadrement réglementaire du cinéma, qui imbrique logique de marché et régulation administrative, élaboré conjointement par les professionnels, l'administration et le gouvernement. Trésorier de l'Académie des Césars depuis 2001, il forme avec Gilles Jacob, ancien président du festival de Cannes (2001 à 2014) devenu vice-président de l'Académie, la cheville ouvrière de l'équipe qui réorganise le fonctionne-

28 Edgar Morin, *L'Esprit du temps. Essai sur la culture de masse*, Paris, Grasset-Fasquelle, 1962.

29 Pauline Escande-Gauquié, HDR, *op. cit.*, p. 352.

ment de ce prix récompensant les films de qualité de l'exception française : il a donc un énorme pouvoir d'influence, c'est un lobbyiste. On comprend que pour Stéphanie Carreras, élevée à l'école du cinéma d'auteur, le combat en faveur de l'exception culturelle soit un cheval de bataille[30] : « Je suis allée dans le temple du cinéma indépendant avant de monter ma structure, j'ai été nourrie par le cinéma qui explore l'humanité, par ceux qui pensent le film par le sujet et non pas par les entrées potentielles ». Pour elle, les aides automatiques répondent à une pure logique de marché car elles sont basées sur « la performance au box-office ». En discutant avec son associé Philippe Pujo, je mesure combien le fait qu'il ait un parcours de producteur à l'opposé de celui de Stéphanie Carreras est important dans la manière dont il pense le cinéma. Il a fait ses classes en tant que directeur général de Bonne pioche, société française de production cinématographique essentiellement spécialisée dans les documentaires, connue pour avoir produit *La Marche de l'Empereur* (Oscar 2006) ou *Dans la peau de Jacques Chirac* (César 2007), avant de rejoindre One Entertainement, où il a participé à la production du Petit Prince en 2015. Il a donc fait ses armes dans de grosses structures. Cet élément est déterminant pour comprendre leurs points de vue différents, parfois opposés, sur leur « mission » en tant que producteurs. Philippe Pujo n'hésite pas à témoigner : « Je ne suis pas d'accord avec Stéphanie, elle vient de l'artisanat et moi de l'industrie, alors forcément… » Pour lui, les aides automatiques sont « l'occasion tirée de la production du film » car elles dépendent du bénéfice touché sur les entrées d'un film. Elles constituent en cela « une épargne forcée permettant d'être réinvestie dans des nouveaux projets, une sorte de réserve pour les professionnels français qui font des films français ». Il ajoute[31] :

> Il ne faut pas se leurrer, le cinéma est avant tout une industrie. Il y a, qu'on le veuille ou non, une notion de marché, d'offre et de demande. La question, c'est de trouver sa place dans ce marché. Tu dois donc proposer des films qui touchent le plus grand nombre à un instant T. Si tu ne fais pas ça, tu ne survis pas. Trop de producteurs veulent faire du cinéma d'auteur sans en tenir compte .

Mon enquête m'a confirmé comment cette bipolarisation en deux familles de cinéma au sein du champ est devenue instable car les points de force ont été progressivement capturés par cette force émergente que sont les acteurs numériques. J'ai pu observer par exemple que les nouvelles formes d'innovations se font « hors-système » (web-fictions, émergence de la figure de l'amateur, fragmentation accrue des activités, etc.) et non plus dans la pépinière historique qu'était le court-métrage, qualifié de « peu innovant » et « déconnecté des préoccupations du public ». Ces nouvelles créations numériques sont représentatives des qualifications ambivalentes qui alimentent le débat sur la crise. La situation est vécue comme dangereuse pour une activité qui exige un incessant renouvellement de ses contenus. L'essentiel de la création cinématographique est soumise au règne du « guichet » qui alimente les fonds du CNC et que les acteurs numériques viennent bousculer. Guetté par la routine, le cinéma français n'est à l'aise que dans les procédés qu'il connaît. L'intervention à la fois minutieuse et insuffisante de l'État a renforcé le caractère corporatiste et l'isolement de l'organisation de la branche. L'activité cinématographique négocie en position de faiblesse tous les changements que lui impose le développement du numérique.

30 *Idem*, p. 354.
31 *Ibidem*.

Face à ces créations hybrides, les GAFAM[32] sont alors dénoncées par les professionnels du cinéma comme « exemplaires d'un monde financier dévoyé, arrogant et imperméable aux règles de base », désignées comme étant « les financiers », « les profiteurs d'un système » qui ont assimilé à leur compte la globalisation au détriment d'un cinéma de qualité[33].

Ce troisième espace intermédiaire ouvert par les GAFAM dans le secteur traditionnel du cinéma français renvoie à ce que les sociologues appellent « l'entre-nids[34] ». C'est dans cet espace que se déstabilisent les frontières, les hiérarchies et les comportements établis. La singularité des plateformes est d'avoir acquis sur la fiction, au départ par le format série et maintenant par le format film, une force quantitative digne des multiplexes – possibilité d'une « réalité spectacle » accessible sur les nouveaux écrans – et une légitimité qualitative. Si certains professionnels français ont l'ambition de s'associer avec les GAFAM, c'est davantage dans une logique d'opportunité que de stratégie réelle car la culture des GAFAM, dans sa vision de l'objet cinéma, est antinomique avec la construction historique et sociale du cinéma français, avec sa culture et ses capacités économiques. L'engagement pris par la présidente du CNC, Frédérique Bredin, le 12 mai 2018 à Cannes, est révélateur : « Le spectateur, dans leur modèle, crée la valeur par les algorithmes, ce n'est pas la culture traditionnelle du cinéma, on ne fait pas en fonction des attentes ». La rhétorique de crise vise donc bien à sensibiliser les pouvoirs publics aux transformations sur le plan des rapports sociaux, de l'économie et de la culture qu'imposent les GAFAM. Il s'agit de s'en remettre à ces institutions avec l'espoir qu'elles auront les capacités de sauvegarder le système unique français[35].

Le lobbyisme affectif

Cette anxiété s'inscrit dans une politique plus large d'européanisation des politiques publiques et de mondialisation du commerce et de la culture qui fait que la mobilisation autour de la chronologie des médias propre au territoire français, devient un enjeu majeur et européen. L'objectif est de moderniser une régulation qui date de 1986[36] autour du service linéaire et non des médias, avec en débat, la réforme d'une chronologie qui préserve une fenêtre de rentabilité à chaque acteur de la chaîne (salle, chaîne TV, producteur, etc.) mais qui est défavorable aux plateformes.

L'avènement de la rhétorique de la crise quasi permanente utilisée par les professionnels du cinéma – soutenus par les institutions françaises et européennes – face aux GAFAM a pour objectif de pousser un engagement opérant au niveau de la Commission européenne en faveur du maintien d'un système qui protège les acteurs traditionnels de l'industrie du cinéma. Elle mobilise des représentations où l'État est garant d'une forme de protection de l'exception française et d'une survie promise dans un monde pressenti comme s'éloignant du projet culturel initial, celui initié par André Malraux à partir de 1959 afin de favoriser sur le territoire un cinéma français face à

32 Les GAFAM auxquels on peut ajouter Yahoo, Twitter ; mais aussi les Natu (Netflix, Airbnb, Tesla, Uber).

33 Pauline Escande-Gauquié, *Le Cinéma français crève l'écran*, *op. cit.*, p. 189.

34 Olivier Voirol, *op. cit.*, p. 23-32.

35 *Ibidem*.

36 https://fr.wikipedia.org/wiki/Loi_relative_%C3%A0_la_libert%C3%A9_de_communication : Je rappelle que la loi Léotard, du nom du ministre de la Culture qui l'a proposée, est à l'origine de la déréglementation du secteur audiovisuel lié notamment à la privatisation de TF1 et à la libéralisation du secteur des réseaux câblés et de la téléphonie mobile avec l'entrée à l'époque des opérateurs Itineris, SFR puis Bouygues. Elle affirme le principe de la liberté de l'établissement, de l'emploi et de l'utilisation des télécommunications énumérant ensuite les conditions restrictives (exigence de service publique, etc.).

une industrie hollywoodienne offensive. D'après un jeune producteur que j'ai rencontré lors du Festival de Cannes de 2017, « les aides du CNC sont officiellement un prêt, mais s'apparentent souvent au final à une subvention[37] ». La plus connue et emblématique d'entre elles est l'avance sur recettes, une aide à la production créée en 1983. L'avance sur recettes est attribuée au vu de la qualité du projet par un collège de spécialistes du cinéma (producteurs, réalisateurs, artistes, etc.) nommé par le Ministère de la Culture. Les professionnels considèrent pour une large part qu'ils font « les frais » d'un bouleversement dont ils ne sont en rien responsables. Or, si aujourd'hui les institutions réglementent, c'est surtout pour « accompagner » une transition numérique inéluctable et faire évoluer les mentalités aussi bien chez les acteurs de l'industrie du cinéma que chez les acteurs numériques.

Les discours de crise servent ainsi un objectif : mobiliser une intervention publique régulatrice par ce que j'appelle un « lobbyisme affectif », ayant pour visée de faire se rencontrer les acteurs institutionnels et traditionnels du cinéma français ainsi que les acteurs du privé issus des GAFAM dans un dialogue constructif. Les pressions lobbyistes des professionnels du cinéma obligent l'Union européenne à jouer son rôle de protecteur par la régulation afin que les plateformes se soumettent aux règles (taxes, quotas, etc.). Le recours à l'État mécène soutenu aujourd'hui par l'Europe a montré son efficacité dans le soutien de l'art cinématographique. C'est pourquoi le schéma a été maintenu par les gouvernements successifs. Beaucoup de professionnels m'ont confirmé qu'en France, ils étaient des « enfants gâtés ». L'agent d'artistes Elisabeth Tanner m'a donné un exemple concret de cette conscience très prégnante chez les professionnels de bénéficier d'une situation exceptionnelle de soutien : « Le financement explique beaucoup de choses. On a été très protégés par la demande de contenu à l'arrivée de la Pay-TV. Quand Canal arrive, d'abord il y a de l'argent partout, Canal a besoin d'avoir du contenu, donc on s'est mis à produire comme des fous ». Les politiques culturelles génèrent ainsi une production nationale de quantité hors du commun par rapport à d'autres territoires européens, tout en instituant une forme de contrôle sur la validité économique et culturelle des projets. Aujourd'hui les professionnels que j'ai rencontrés sont conscients que le désir de l'État de réguler pour maintenir ce système, quelle que soit sa couleur politique, s'inscrit plus largement dans un dessein de régulation de l'espace cinématographique français[38]. Le cinéma vit sous perfusion, c'est juste, mais ce n'est pas une perfusion de faste, elle est nécessaire ! », m'a dit lors de la fête de son dernier film un réalisateur reconnu, qui a à son actif plusieurs films largement soutenus. Il sait, comme d'autres, que ce système unique garantit la sauvegarde élevée de la production française ainsi que la logique des « corps de métier », qui permet une création plus artisanale. « Sans les aides régionales et sélectives, un cinéma comme le mien ne pourrait plus exister », me soutient-il. Car si ce réalisateur a souvent eu un succès critique, il m'assure que « le public n'a pas toujours suivi ». Comme beaucoup d'artistes du secteur, il a conscience que faire des films en France est « une chance, même si cela est de plus en plus difficile ». À ce stade, il est important de comprendre que dans l'affrontement avec les GAFAM, la mobilisation est d'autant plus importante qu'il y a en Europe une institutionnalisation des auteurs de cinéma qui a marqué de manière durable l'histoire du cinéma mondial. Elisabeth Tanner m'a précisé lors de notre entretien[39] :

37 Pauline Escande-Gauquié, HDR, *op. cit*, p. 357.

38 *Idem*, p. 389.

39 *Ibidem*.

> Quinze ans après la fin de la guerre, on a aligné de magnifiques acteurs, des films qui, voilà, existaient. Dans un marché euphorique, il y avait quand même la France qui sortait vainqueur. En Europe, il y avait de la résistance, la France a énormément existé. Je pense que tout cela est important. Quand les Américains ont globalisé, ça a toujours été des gens de conquête […]. Nos réglementations, nos protections, pour une fois, on a fait du protectionnisme, ce qui nous a permis de dérouler notre industrie alors que les autres pays qui n'ont pas développé l'industrie se sont fait littéralement engloutir.

Ce témoignage de cette agent majeure dans le milieu du cinéma français explique que les professionnels ont réagi à l'arrivée des GAFAM comme à une nouvelle forme de conquête du monde américain sur l'industrie du cinéma français. Cela a obligé les acteurs publics à entrer de manière plus agressive dans le débat car, d'après Manuel Alduy[40], « la pression économique et politique a été forte pour raccourcir les délais de sorties en vidéo et en VOD, voire pire, pour laisser la VOD percuter l'ensemble des fenêtres d'exploitation et éviter le piratage. L'impact de l'avancement chronologique sur le piratage restait pourtant largement à démontrer : contre le gratuit, le payant a peu de chance[41] ».

Le colloque « Le financement de la création : qu'attendre du numérique ? », organisé par le ministère de la Culture et de la Communication lors du festival de Cannes 2016 est, à mon sens, représentatif des résultats de ce lobbyisme affectif. Frédérique Bredin, la présidente du CNC, s'y était alors montrée très offensive : « Les géants d'internet profitent des faiblesses de l'Europe. Ces nouveaux diffuseurs devraient participer au financement de la création afin de se soumettre aux mêmes règles que les autres ; or, ce n'est pas le cas. Aussi, nous voudrions l'évolution du statut des hébergeurs afin de fixer leurs responsabilités en termes culturels ». Ce court extrait montre qu'en 2016, le combat est bien engagé. Les pressions lobbyistes des professionnels du cinéma obligent l'Union européenne à jouer son rôle. Deux ans après, il semble que les négociations et les pourparlers aient avancé. Le 12 mai 2018, Frédérique Bredin annonce, toujours lors du festival de Cannes, au cours d'une conférence organisée par le CNC et le CSA, intitulée « Cinéma et plateformes numériques, je t'aime moi non plus ? » : « Le CNC et le CSA ont travaillé ensemble pour comprendre quelles sont nos forces pour appréhender les enjeux face aux acteurs numériques. […] Le marché par VOD a augmenté de 10% en France en 2017. Le numérique représente 50% du marché par abonnement en France, et Netflix en détient 70% contre 20% pour Amazon Prime. Il n'y a aucune plateforme en Europe qui arrive à concurrencer ces plateformes américaines, à répondre à cette concurrence ». Elle annonce que la chronologie des médias doit être réformée, que les professionnels doivent s'entendre pour préserver la valeur tout en s'adaptant aux nouveaux usages. « On a eu le feu vert de la Commission sur toutes les taxes que le gouvernement a votées sur Netflix et Google. La visée est simple : garantir l'égalité entre les différents médias car les plateformes sont devenues des médias » conclut-elle. On voit ici que l'argument derrière lequel se cachaient les plateformes pour échapper à la taxe – d'être des fournisseurs de services et non des médias – n'opère plus. Elles sont dorénavant considérées comme des médias à part entière par les institutions. Frédérique Bredin a d'ailleurs affirmé dans une interview au magazine *Écran Total* : « Depuis le 1er janvier 2018, la taxe

40 Manuel Alduy, *op. cit.*, p. 105-110.
41 *Ibidem*.

de YouTube de 2% est prélevée sur le chiffre d'affaires réalisé en France par tous les opérateurs mettant à disposition des vidéos gratuites ou payantes sur Internet. Le fruit de cette taxe alimente le CNC qui finance ensuite la création. La boucle est bouclée. L'enjeu est de continuer[42] ». L'objectif est donc bien de trouver une loi similaire pour les autres GAFAM.

En avril 2018, la Commission européenne a finalement trouvé un accord, avec une nouvelle mouture de la directive Service Médias et Audiovisuel (SMA). Émilie Cariou, vice-présidente de la Commission des finances de l'Assemblée nationale, présente lors de la conférence à Cannes, se veut rassurante : « La commission a obtenu une avance historique en considérant que les plateformes doivent se soumettre à la réglementation des pays où elles s'installent. Cela signifie que, quand bien même elles sont localisées à l'étranger, elles devront respecter le droit du pays où elles diffusent leurs contenus ». Frédérique Bredin explique que cette directive vise des plateformes « à l'instar de Netflix dont le siège européen se trouve aux Pays-Bas, ou Altice au Luxembourgs[43] ». Émilie Cariou annonce également : « Une autre grande victoire, les acteurs du numérique devront consacrer 30% de leur catalogue aux œuvres européennes avec une obligation de les promouvoir ». Elle précise que « demain il va falloir contrôler la bonne application de cette diversité, être vigilant pour que la diversité sur les œuvres soit appliquée, être vigilant sur cette nécessité de protéger le droit d'auteur, sa valeur ainsi que le patrimoine ». Cette contribution taxée pourrait s'élever à 100 millions d'euros sur un an pour la production hexagonale[44]. Les services de vidéo à la demande sont donc désormais astreints à des objectifs de diversité culturelle, notamment *via* l'instauration du quota de 30% d'œuvres européennes dans les catalogues des services de médias audiovisuels à la demande.

Le point de vue de la réalisatrice Céline Sciamma, représentante syndicale de la SAC, est intéressant à relever : « Nous, les auteurs, on vit dans notre quotidien le système dans sa vertu. Avec l'arrivée des nouveaux acteurs numériques qui nous proposent de nous produire avec des nouveaux usages attractifs, il faut que les producteurs indépendants ne soient plus traités comme des annexes, comme des services pour ces plateformes. On doit protéger le cinéma d'auteur indépendant contre les contrats américains honteux et en faveur de notre droit d'auteur. Notre système unique s'est toujours construit dans un bon équilibre entre nos valeurs et la modernité, mais cela demande de réguler[45] ». Les professionnels du cinéma sont traditionnellement dépositaires d'une responsabilité et se sentent légitimes dans l'illustration et la protection du cinéma, non d'abord comme industrie, mais avant tout comme Art qui se vit dans une salle de cinéma.

Ce conflit structurant qui oppose de longue date le cinéma français aux industries culturelles américaines est réactivé dans le conflit avec les GAFAM. L'édifice identitaire d'*un* cinéma français a toujours procédé de cette menace à la fois extérieure (l'hégémonie américaine) et intérieure (le risque d'étouffement par manque de moyens) pour maintenir un système privilégié au sein d'industries globalisées. Elle permet au cinéma français non seulement de résister avec quelques succès, mais aussi de se constituer comme porte-drapeau d'une spécificité européenne.

42 « Les financements du cinéma, entretien avec Frédérique Bredin, la présidente du CNC », *Écran total*, n° 188, Spécial Cannes 2018, 16 mai 2018.

43 *Ibidem*.

44 Propos recueillis par Pauline Porro, « Pour les gafas les contenus valent de l'or », *Inaglobal.fr*, 21 juin 2018, https://www.inaglobal.fr/numerique/article/pour-les-gafa-les-contenus-valent-de-lor-10222

45 Conférence du 13 mai 2018.

Réglementer, c'est continuer d'exister face à l'incertitude

L'incertitude et la transformation sont des données évidentes et souveraines de l'activité cinématographique, que les acteurs du secteur ont totalement intégrées. Une des réalités auxquelles je me suis trouvée confrontée en 2017 est qu'une petite partie des professionnels a commencé à réaliser qu'il fallait dorénavant « faire avec » les plateformes, se montrant plutôt favorables à ces bouleversements. Mais ce discours reste minoritaire et prudent car il n'est pas toujours très bien accueilli au sein de la profession. Certains m'ont confirmé qu'à leurs yeux la plateforme Netflix, par exemple, n'est pas forcément une « ennemie » mais potentiellement une « alliée » dans une activité à risque car c'est un « nouveau guichet » ou « partenaire financier » qu'ils peuvent solliciter pour monter des projets, en sachant pertinemment qu'ils devront alors laisser leurs droits d'exclusivité à la plateforme et que le film ne passera pas en salles. Nombre de professionnels restent très attachés à la salle comme le lieu de la cinéphilie. Ils commencent cependant à être favorables à une révision de la chronologie des médias, quand, il y a encore quatre ans, ils y étaient majoritairement opposés. Si les professionnels commencent à y être favorables, c'est parce que les pouvoirs publics ont aussi engagé cette grande campagne de sensibilisation du milieu. Certains affirment même que cela peut aider la cinéphilie, les acteurs numériques finançant des projets que refusent les acteurs traditionnels du milieu devenus plus frileux face à l'incertitude du secteur. D'autres encore pensent que la VOD soutient la fréquentation en salles et permet à des films marginaux de trouver un nouveau public.

Aujourd'hui, les professionnels que j'ai rencontrés sont conscients que le désir de l'État de réguler pour maintenir ce système, quelle que soit sa couleur politique, s'inscrit plus largement dans un dessein de régulation de l'espace cinématographique français. Dans l'affrontement avec les GAFAM, la mobilisation est d'autant plus importante qu'il y a en Europe une institutionnalisation du cinéma d'auteur[46] qui a marqué de manière durable l'histoire du cinéma mondial. Le système protectionniste développé dès l'après-guerre a permis à une industrie du cinéma non seulement d'exister, mais aussi de développer sa qualité. Les professionnels clés du cinéma français sont conscients de l'héritage exceptionnel du système de fonds de soutien français et dans quelle mesure réglementer, c'est continuer d'exister.

Frédéric Mitterrand, alors ministre de la Culture et de la Communication, avait d'ailleurs averti dès 2012 lors du festival de Cannes que ce combat entre les GAFAM et l'Union européenne serait long et primordial : « Soyons en ordre de bataille pour l'arrivée de la numérisation massive. Je voudrais que tout ce qui concerne l'histoire de notre cinéma soit efficacement protégé. Je pense qu'une véritable guerre va éclater d'ici trois à cinq ans, quand Google va commencer à racheter les droits de films très récents et les diffuser partout via le Web[47] ». La guerre est là, avec ses trêves et ses accords. Si le politique répond toujours aux craintes des acteurs engagés dans le champ, c'est bien afin de maintenir une conception culturelle européenne commune de la diversité. Le nœud du conflit entre les professionnels du cinéma – soutenus par les institutions européennes – et les plateformes reste la difficulté à faire respecter la législation fiscale à ces nouveaux entrants qui cherchent constamment à échapper à ces obligations.

[46] Pour rappel, sous l'impulsion de Jacques Flaud (directeur du CNC de 1952 à 1959), la promotion de la qualité devient un axe essentiel de la politique des pouvoirs publics. Voir Pauline Escande-Gauquié, HDR, *op. cit.*, p. 143.

[47] Déclaration de Frédéric Mitterrand sur l'économie numérique et la création du Centre national de la musique, Cannes, le 28 janvier 2012, http://discours.vie-publique.fr/notices/123000294.html

Philippe Chantepie

Clap de fin ?
La mutation des publics du cinéma au temps du numérique

« Les œuvres acquerront une sorte d'ubiquité. […]
Elles ne seront plus seulement dans elles-mêmes, mais toutes où quelqu'un sera et quelque appareil. […]
Comme l'eau, comme le gaz, comme le courant électrique, viennent de loin dans nos demeures
répondre à nos besoins moyennant un effort quasi nul, ainsi serons-nous alimentés d'images visuelles
ou auditives naissant et s'évanouissant au moindre geste, presque à un signe. »

Paul Valéry, « La Conquête de l'ubiquité », 1928.

Après la photographie, la musique, l'édition de presse, un peu celle du livre, avant la télévision linéaire, le cinéma parcourt sa « révolution numérique[1] ». La « crise » numérique du cinéma a été souvent invoquée : piraterie, désintermédiation de la diffusion des films, fragilité du segment de la distribution à travers la dématérialisation, concurrence de plates-formes disruptives de la chronologie des médias et de la fixation des prix, bouleversement des modèles de revenus en passant à l'illimité et au gratuit, contrefaçon numérique, etc.

Comme les autres secteurs, celui du cinéma, à l'instar de ceux qui ont connu de précédentes crises techniques, est passé au numérique, mais sans crise majeure, avec une régulation adaptative. Celle-ci s'est déroulée d'ailleurs sans susciter de critiques, même si dès l'aval, le secteur a subi d'importantes transformations, notamment par l'intermédiaire des plates-formes[2]. Elle n'a d'ailleurs suscité que peu d'analyses critiques[3], même si, sur tel ou tel aspect, de vifs débats ont pu voir le jour[4]. Les résultats d'une telle analyse – l'organisation industrielle, le régime de régulation, les

[1] Philippe Chantepie et Alain Le Diberder, *Révolution numérique et industries culturelles*, Paris, La Découverte, coll. « Repères », 2005, 2010, devenu dans la même collection Économie *des industries culturelles*, 2019 ; Joel Waldfogel, « How Digitization Has Created a Golden Age of Music, Movies, Books, and Television », *Journal of Economic Perspectives*, vol. 31, n° 3, p. 195-214.

[2] À l'exception en France, notamment, de René Bonnel, *La 25e image, une économie de l'audiovisuel*, Paris, Gallimard (4e édition), 2006 [1989] ou Laurent Creton, Économie du cinéma. *Perspectives stratégiques*, Paris Armand Colin (5e édition), 2014 [1994] ; voir par exemple : Florian Kumb, Reinhard Kunz, Gabriele Siegert, « Research on the Motion Picture Industry: State of the Art and New Directions of the Beaten Tracks Away From Theatrical Release », *Journal of Economic Surveys*, vol. 31, n° 2, p. 577-601.

[3] Conseil d'Analyse Économique, Maya Bacache-Beauvallet, Anne Perrot, *Les notes du CAE*, n° 44, « Régulation économique : quels secteurs réguler et comment ? », novembre 2017 ; CAE, Daniel Cohen, Thierry Verdier, *La mondialisation immatérielle*, n° 76, 2008.

[4] Par exemple : Vincent Maraval, « Les acteurs français sont trop payés ! », *Le Monde*, 28 décembre 2011 ; René Bonnel, Rapport intitulé *Le financement de la production et de la distribution cinématographiques à l'heure du numérique*, décembre 2013 ; Marc Chevallier, « La crise couve dans le cinéma français », *Alternatives économiques*, vol. 358, n° 6, 2016, p. 48-48.

tendances de consommation – mettent en lumière un paradoxe de l'industrie du cinéma : la crise techno-économique est restée limitée. Mais d'autres crises moins visibles se profilent concernant les publics, les marchés, la nature des offres. L'évolution des publics en France est une illustration d'évolutions que l'on peut noter dans certains pays occidentaux, à la différence des marchés plus naissants ou renaissants, en particulier asiatiques[5].

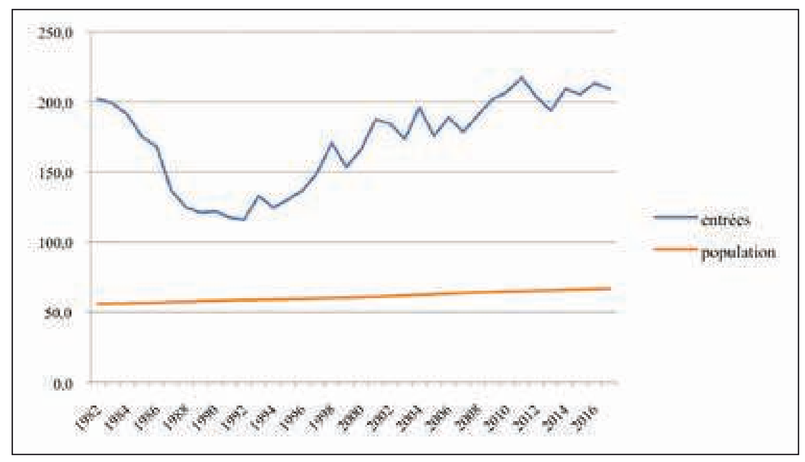
L'importance de l'approche économique de la transition numérique a eu tendance à placer au second plan une transformation plus lente : celle des publics, des modes de consommation et sans doute aussi des goûts et préférences.

Le cinéma au risque d'une crise de renouvellement générationnel

Le cinéma est de toutes les pratiques culturelles l'une de celles qui manifeste le plus de régularité et ce depuis des décennies, malgré les irrégularités dues à tel ou tel succès (*Titanic*, *Bienvenue chez les Ch'tis*,…). Mais, parmi les mutations qui voient le jour, certaines manifestent des évolutions durables, qui, pour certaines, inquiètent certains acteurs du secteur.

La fréquentation du cinéma n'a cessé de progresser durant les trois dernières décennies, même si les niveaux de fréquentation sont loin de ceux d'après-guerre. Elle a crû parallèlement à l'évolution de la population qui a augmenté de 28 millions de 1980 à nos jours, même si les enquêtes ont élargi les catégories d'âge au cours de cette période. Elle enregistre ces performances en salles grâce aussi au maillage important du territoire en salles de cinéma, au développement d'une exploitation industrialisée à l'image des multiplexes, et à la régulation publique[6].

Évolution du nombre d'entrées en salle (en millions)



Source : CNC, 2018 : Insee, 2018.

5 Philippe Chantepie, Thomas Paris, Économie du cinéma, Paris, La Découverte, coll. « Repères », 2021.

6 Voir CNC, *Géographie du cinéma*, 2017.

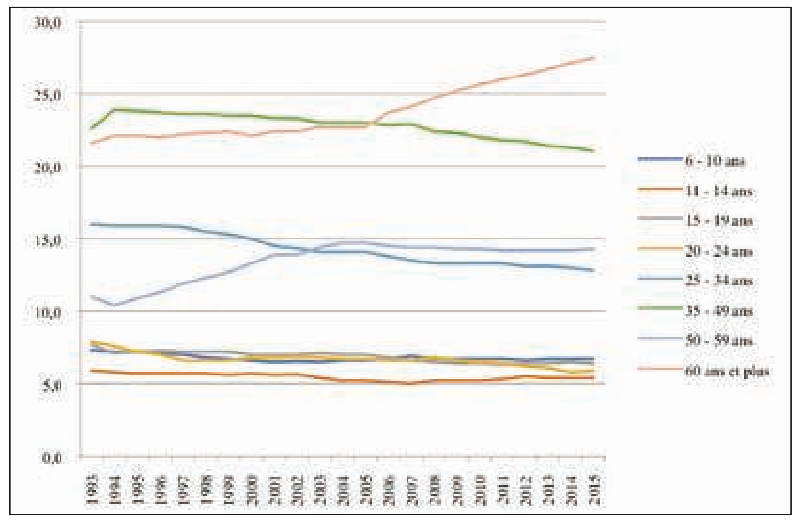
Ainsi, la fréquentation cinématographique est allée de record en record après la baisse massive de la fréquentation de 1945 (452,5 millions d'entrées) à 1992 (116 millions d'entrées). Depuis, la croissance est supérieure à celle de la population française, ce qui se traduit par un taux de pénétration de plus en plus élevé par classes d'âge et fait que la sortie au cinéma reste l'une des pratiques les plus répandues. Cette appétence s'est manifestée à travers la consommation audiovisuelle puis numérique, comme si les « nouvelles pratiques affirment surtout combien l'art cinématographique existe singulièrement dans la modernité des supports techniques qui escortent sa diffusion[7] ». Ces résultats ne masquent pas une transformation profonde du public sur longue période, déjà engagée depuis près de vingt ans et dont les effets revêtent un caractère peu remédiable.

D'une pratique juvénile en question à une pratique générationnelle en déclin

L'analyse à long terme implique de distinguer deux effets : des effets d'âge (la pratique évoluant selon l'âge des publics) et des effets de génération (la pratique évoluant selon les générations successives). Il peut être d'autant plus difficile de distinguer les tendances à moyen et long terme qu'il s'agit d'une pratique juvénile qui décroît d'abord dans le cycle de vie avant de reprendre[8].

Mais, au-delà d'une analyse qui considère que la fréquentation du cinéma est une « pratique juvénile », le numérique (à travers les modes d'accès aux contenus qu'il permet et les nouveaux écrans sur lesquels ces contenus sont regardés) a modifié l'objet cinématographique. Les analyses de fréquentation du cinéma en salles ne rendent pas compte de la diversification d'accès aux genres audiovisuels : vidéo, séries, films… tenant « le cinéma » pour une catégorie unifiée d'œuvres audiovisuelles.

Évolution de la structure du public selon l'âge (en %)



Source : CNC/Médiamétrie, 2018.

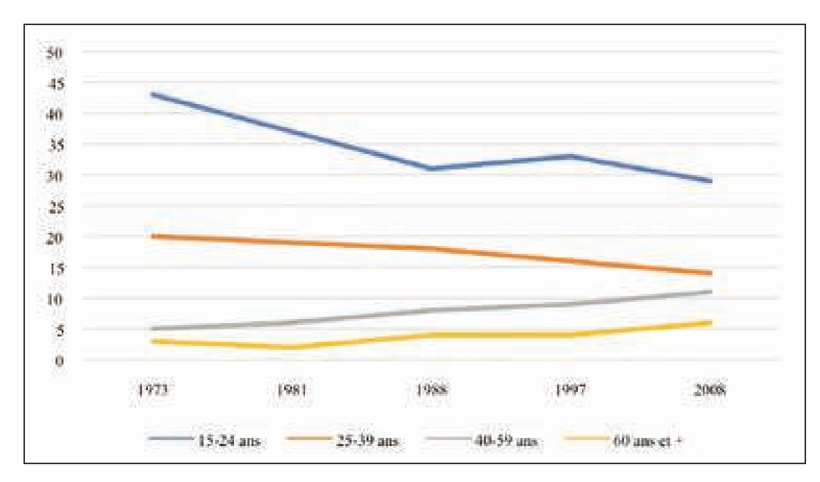
[7] Emmanuel Ethis, *Sociologie du cinéma et de ses publics*, Paris, Armand Colin (4e édition), 2018 [2005].

[8] Philippe Coulangeon, *Sociologie des pratiques culturelles*, Paris, La Découverte, 2010.

La progression de la fréquentation procède d'une dynamique qui repose sur la part prise par les « 60 ans et + ». Cette catégorie fait plus que compenser la stabilité ou la faiblesse des autres tranches d'âge. C'est noter que les plus de 60 ans en 2005 (générations nées en 1945 ou *baby-boomers*) reprennent de façon importante et régulière le chemin des salles de cinéma après leur passage à la retraite. Leur part dans la structure des entrées a triplé depuis 1993 passant de 8,5 % des entrées à 26.1 % en 2015 et les + de 60 ans réalisent une entrée sur cinq à présent. Le vieillissement de la population française est donc – à l'heure où nous écrivons – un atout majeur de la fréquentation des salles de cinéma.

La pratique cinématographique en salle connaît un effet d'âge marqué qui s'est confirmé depuis le milieu du XX[e] siècle. La « sortie au cinéma » relève traditionnellement d'une « pratique juvénile », caractérisée par de fortes consommations dans les premiers âges (15-25 ans) puis décline avec l'avancée en âge[9]. Elle est donc dépendante du cycle de vie traditionnellement marqué par l'entrée en ménage, le premier enfant, la période parentale, etc. Mais au-delà, l'analyse de la fréquentation en termes d'âges manifeste une autre évolution de longue période : l'assiduité (une entrée par mois) tend à se réduire depuis plusieurs décennies parmi les plus jeunes (15-24 et 25-39 ans) tandis qu'elle progresse légèrement parmi les tranches d'âges les plus élevées.

Fréquentation régulière des salles de cinéma selon l'âge, 1973-2008



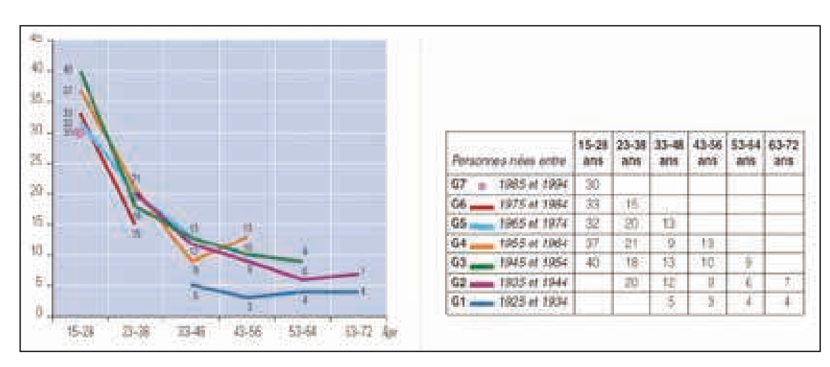
Source : Olivier Donnat, Pratiques culturelles 1973-2008, Dynamiques générationnelles et pesanteurs sociales, DEPS, Culture Etudes 2011/7. – Réponse à la question « sont allés au cinéma 12 fois et plus dans l'année ».

9 Olivier Donnat, Florence Lévy, « Approche générationnelle des pratiques culturelles et médiatiques », *Culture prospective*, n° 3, 2007 ; Thierry Fabre, Florence Pourbaix, Rapport du BIPE intitulé Étude sur les pratiques culturelles et médiatiques à l'horizon 2020, mars 2007 ; Bernard Préel, *Le Choc des générations*, Paris, La Découverte, 2000 ; Bernard Préel, *Les Générations mutantes*, Paris, La Découverte, 2005.

Une analyse, non plus seulement construite en termes d'âges mais en termes de générations (suivi des pratiques de génération en génération sur longue période) décèle des tendances que l'accélération et la rapide pénétration des équipements numériques d'accès à la vidéo vont amplifier. On y décèle de manière déjà nette des signes de transformation de moyen et long terme attestée par les enquêtes sur les pratiques culturelles des Français. En effet, dès 2003, on pouvait noter une évolution possible des pratiques des jeunes[10] que manifeste un recul de la pratique pour la dernière génération étudiée, dite « génération 11 septembre[11] ».

En réalité, on assiste à un double phénomène qui a pour effet de maintenir à un haut niveau la sortie au cinéma : du côté des premiers âges, une stabilité voire un léger recul de la sortie pour les catégories d'âge de 6 à 24 ans, mais une baisse régulière et sensible de la fréquentation des 25-34 ans ; et du côté des âges plus avancés, une baisse des 35-49 ans, l'ensemble étant compensé par la fréquentation croissante des 60 et plus, âge des *baby-boomers*. Après une progression de génération en génération de la sortie au cinéma qui reproduisait ensuite un effet d'âge déclinant correspondant au cycle de vie, il apparaît que les dernières générations engagent cette pratique à des taux plus faibles qu'auparavant. Ceci soulève comme pour d'autres pratiques plus classiques (ex. lecture de presse quotidienne nationale, lecture de livres) une question quant à l'installation de la pratique et surtout son renouvellement sur le long terme.

Analyse générationnelle de la sortie au cinéma



Personnes nées entre	15-28 ans	23-38 ans	33-48 ans	43-56 ans	53-64 ans	63-72 ans
G7 1985 et 1994	30					
G6 1975 et 1984	33	15				
G5 1965 et 1974	32	20	13			
G4 1955 et 1964	37	21	9	13		
G3 1945 et 1954	40	18	13	10	9	
G2 1935 et 1944		20	12	9	6	7
G1 1925 et 1934			5	3	4	4

Source : Olivier Donnat, Pratiques culturelles 1973-2008,
Dynamiques générationnelles et pesanteurs sociales, DEPS, Culture Études 2011/7.

Les pratiques audiovisuelles (en offre linéaire) soulevaient ce même type d'interrogation concernant les dernières générations. Autant les pratiques audiovisuelles n'avaient cessé de progresser de génération en génération, autant la dernière génération se caractérisait par une plus faible pratique de la télévision. Il s'en déduisait l'émergence d'une tendance structurelle : « un début de substitution par les jeunes des loisirs audiovisuels par les nouveaux loisirs, rendus possibles par la révolution numérique[12] ».

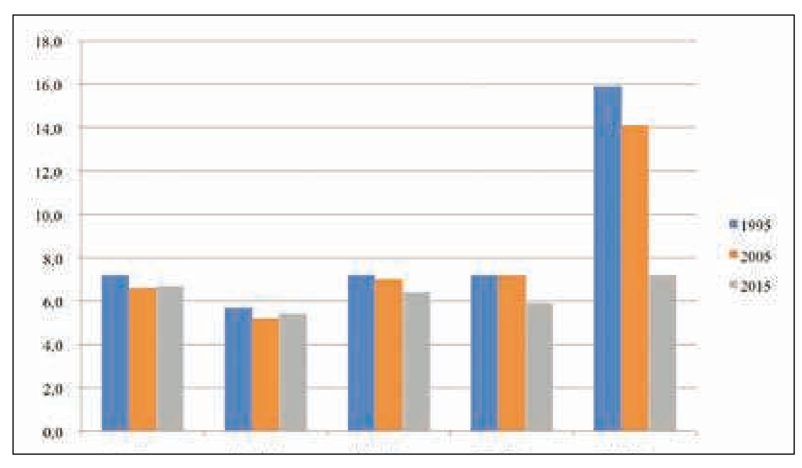
10 Chloé Tavan, Enquête permanente sur les conditions de vie (EPCV), Insee, n° 883, « Les pratiques culturelles : le rôle des habitudes prises dans l'enfance », 2003.

11 Ceux qui sont nés en 1991 ont donc 20 ans en 2011.

12 Olivier Donnat et Florence Lévy, « Approche générationnelle des pratiques culturelles et médiatiques », *op. cit.*, p. 22.

Ainsi, en examinant l'évolution des pratiques de sorties des jeunes de 1995 à 2015, on observe bien une régression régulière de la fréquentation du cinéma, le renouvellement générationnel de la pratique de sortie n'étant plus assuré, en particulier dans la dernière période et surtout pour la tranche des 25-34 ans, même si le problème se pose aussi pour des tranches d'âge plus basses (15-19 et 20-24 ans) et ce, dès 2005.

Évolution générationnelle de la fréquentation selon la structure par âge des jeunes (en %) *



Source : CNC/Médiamétrie, 2016.
Fréquentation du cinéma par groupe d'âges. (en structure de la population par âge)[13].

Dès à présent : le cinéma, face à un défi de long terme.

C'est bien d'une tendance longue qu'il s'agit, seulement et provisoirement masquée par le surplus de fréquentation des plus âgés. Engagée au temps du déploiement du multi-écrans, assurée en 2011 avec une part des seniors (50 ans et plus) qui dépasse celle des jeunes (6-24 ans), cette tendance s'amplifie et s'accélère avec les taux d'équipement et des offres pour devenir tardivement plus évidente ou explicite[14]. Cette évolution était aussi déjà perceptible au milieu des années 2000 s'agissant de la télévision linéaire.

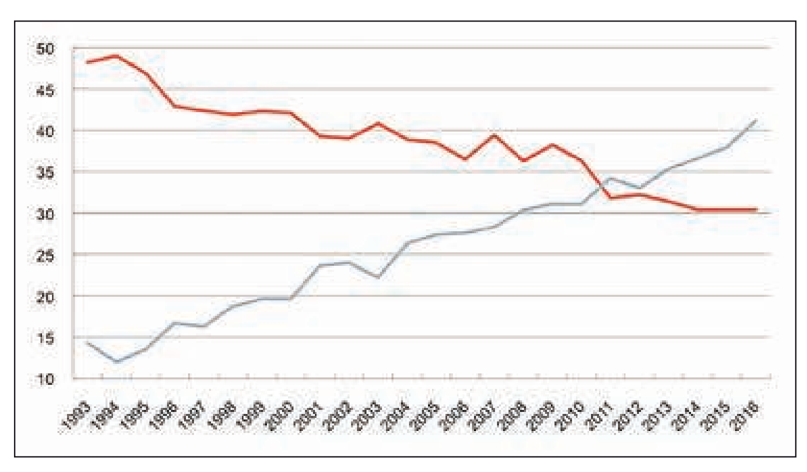
L'enjeu engage la capacité des salles à former pour les prochaines générations un public à long terme. La tranche d'âge 15-19 ans est donc la plus sensible, mais la précédente est déjà concernée. Or, il s'agit des tranches qui se trouvent être les plus sollicitées et les plus engagées dans les pratiques numériques multi-écrans et pour lesquelles le cinéma est en concurrence notamment avec les pratiques de tout type de contenus vidéo, en particulier de jeux vidéo… y compris en vidéo[15].

13 * Note de lecture : l'analyse porte sur la structure par âge en 1995, 2005 et 2015. Il apparaît que la génération 2015 va moins que les deux précédentes à chaque âge : la décrue est donc générationnelle et non fonction de l'âge.

14 Médiamétrie, *TV : où sont passés les 15-34 ans ?*, septembre 2018.

15 Pierre-Jean Benghozi, Philippe Chantepie, *Le Jeu vidéo, industrie culturelle du 21e siècle ?*, Paris, Presses de Sciences Po, DEPS, 2018.

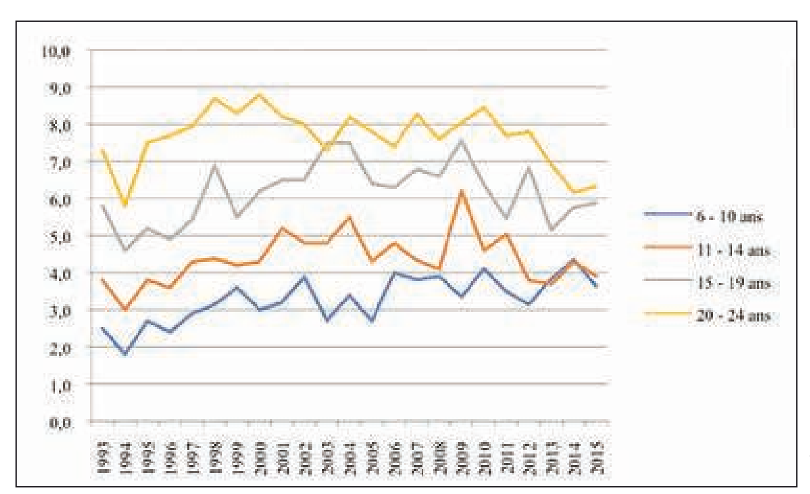
Évolution des parts des jeunes (6-24 ans) et des seniors (50 et +) dans les entrées (en %)



Source : CNC – Médiamétrie, 2016.

L'écran de la salle de cinéma est ainsi devenu un écran parmi d'autres, fixe, mais plus lointain et plus coûteux et dont la qualité de l'image n'est guère supérieure avec la prolifération de la HD sur tous les écrans. Le défi porte aussi sur la constitution d'un public d'habitués, réguliers et assidus qui réalisent encore l'essentiel de la fréquentation : un tiers du public du cinéma réalise les deux tiers des entrées. Or, le nombre annuel moyen d'entrées des jeunes de 11-24 ans est en baisse assez soutenue depuis la fin de la décennie 2000.

Nombre moyen d'entrées au cinéma des jeunes (en nombre d'entrées)



Source : CNC – Médiamétrie, 2016.

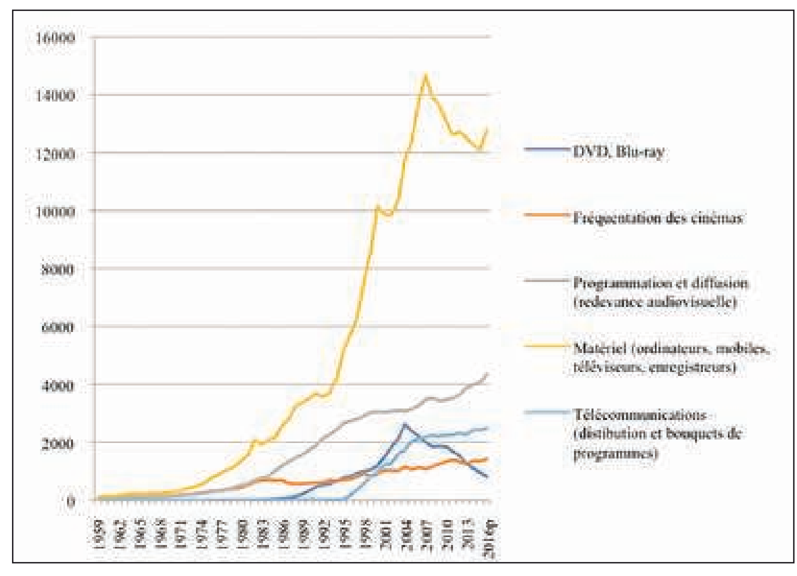
La fragmentation de l'espace-temps cinématographique

L'attrait pour le cinéma ne s'est pas démenti sur longue période. Et, en première analyse, la cannibalisation des modes d'accès n'opère pas vraiment. Mais cette hypothèse doit tenir compte de l'évolution rapide d'équipement des ménages en TIC et de la recomposition de leurs budgets d'une part, et des transformations des usages des écrans d'autre part.

Le cinéma pris dans la grande transformation de l'arbitrage TIC/contenus

Nombre des enjeux industriels et politiques actuels se focalisent sur la question du *value gap* entre les producteurs de contenus et leurs filières créatives et les distributeurs numériques[16]. Pour les ménages, cette question s'inscrit comme un arbitrage budgétaire plus global qui comprend le budget alloué aux équipements d'accès aux contenus (informatique, électronique…) et celui alloué au paiement pour les contenus. Les premiers connaissent une baisse des prix continue (« déflation numérique ») tandis que les autres connaissent une tendance haussière des coûts de production et plus encore de marketing en régime d'abondance de contenus.

L'arbitrage des ménages en faveur des TIC



Source : DEPS/Comptabilité nationale (en valeur et millions d'€ courants).

L'industrie du cinéma n'échappe pas à ce constat qui avait été établi dès le milieu des années 2000, période marquant une rupture dans la consomma-

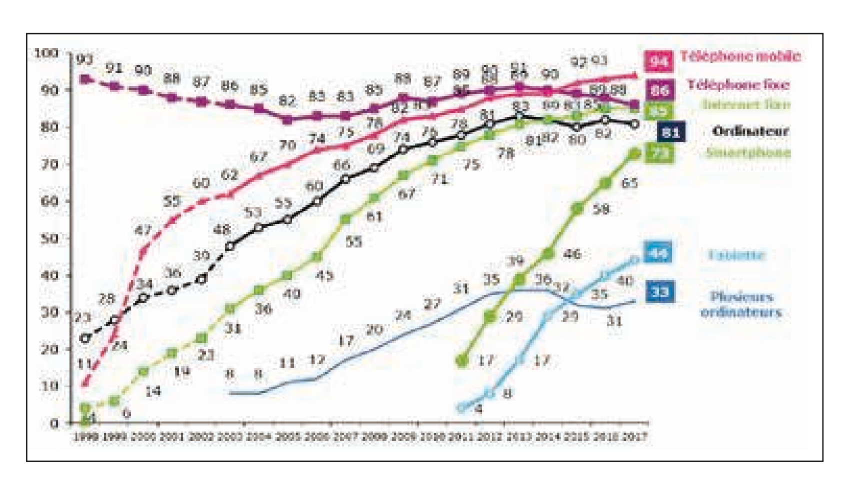
16 Voir par exemple, Roland Berger, *Contenus culturels dans un environnement en ligne : analyse du transfert de valeur*, septembre 2016.

tion et la faible croissance des industries culturelles qui ne s'est pas inversée depuis[17], mais s'est stabilisée pour l'audiovisuel depuis 2010[18]. L'arbitrage budgétaire est naturellement moins défavorable pour l'accès aux contenus audiovisuels par le biais des télécommunications (bouquets de programmes) et il s'est accentué avec des modèles économiques d'abonnement illimité[19]. Tous ces arbitrages démontrent que le consentement à payer en faveur de contenus unitaires a largement diminué.

L'inexorable déconnexion supports/contenus et la victoire du mobile

Sur longue période, l'accès aux TIC et en particulier aux écrans continue de connaître une croissance très rapide, particulièrement forte pour les smartphones et les tablettes, mais aussi en multi-équipements d'ordinateurs.

Évolution des taux d'équipements numériques (en %)



Source : Baromètre du numérique 2017, Credoc, Enquêtes sur les « Conditions de vie et les Aspirations », CGE, Arcep, Agence du numérique, 2017.

Comme pour chaque nouvel équipement, ce sont les jeunes, CSP+, plus diplômés et les catégories aux revenus les plus élevés qui portent ce mouvement vers les nouveaux écrans, qu'il s'agisse des smartphones, des tablettes ou du multi-équipement. Mais, à l'analyse des tendances d'équipement, il est probable que leurs taux de pénétration rejoindront rapidement ceux de la téléphonie fixe et mobile comme de l'accès à Internet[20].

La consommation de vidéos est favorisée par l'intensification des débits. Cette activité concerne en France 44% des usages des appareils mobiles

17 Voir Bruno Maresca, Romain Picard, Thomas Pilorin, *Dépenses culture-médias des ménages au milieu des années 2000 : une transformation structurelle*, DEPS, Culture Études, 2011.

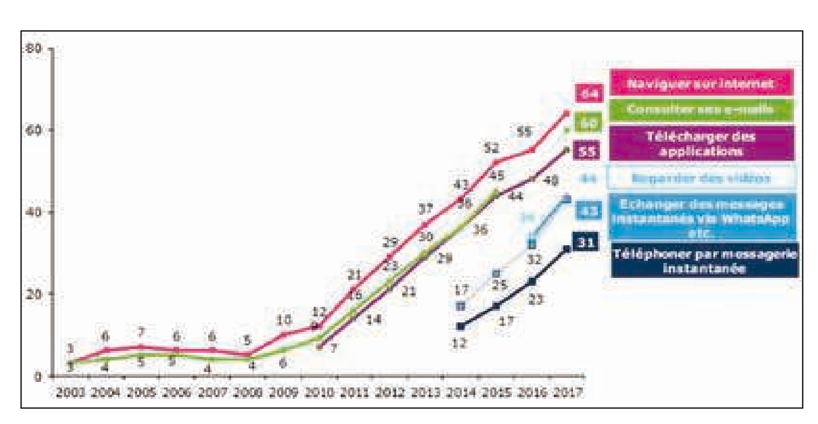
18 Tristan Picard, *Le Poids économique direct de la culture en 2016*, DEPS, Culture Chiffres, 2018.

19 Voir *La Consommation des ménages en TIC depuis 45 ans*, Insee Première, n° 1101, 2006 ; Chantal Lacroix, *Les Dépenses de consommation des ménages en biens et services culturels et télécommunications*, DEPS, Culture chiffres, 2009.

20 Voir pour les pays d'Amérique du Nord et européens, 60% du temps passé à regarder des vidéos s'effectueront sur mobiles et tablettes en 2020, Ericsson ConsumerLab, TV and Media, 2017.

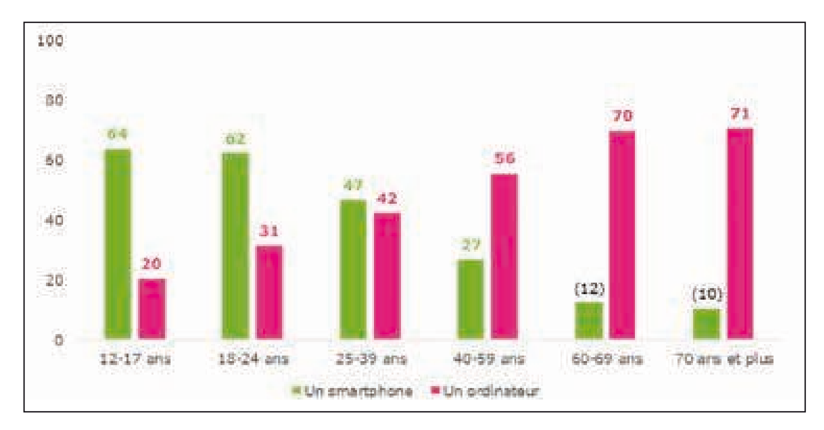
(téléphone et tablettes) et connaît une croissance de l'ordre de 10% par an[21]. Elle est particulièrement importante pour les plus jeunes.

La croissance du mobile comme mode d'accès aux vidéos (en %)



Source : Baromètre du numérique 2017, Credoc, Enquêtes sur les « Conditions de vie et les Aspirations », CGE, Arcep, Agence du numérique, 2017.

Le visionnage de vidéos sur smartphone : un effet d'âge (en %)



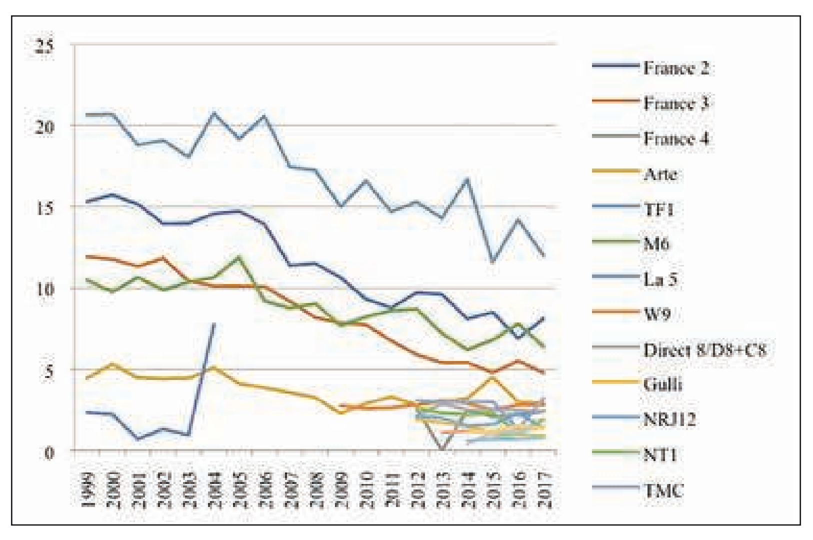
Source : Baromètre du numérique 2017, Credoc, Enquêtes sur les « Conditions de vie et les Aspirations », CGE, Arcep, Agence du numérique, 2017.

21 Voir *Baromètre du numérique 2017, Credoc, Enquêtes sur les « Conditions de vie et les Aspirations », CGE, Arcep, Agence du numérique, 2017.*

L'entrée du cinéma dans un « bain numérique » délinéarisé

Déconnecté des espaces-temps de la salle et de l'écran de télévision, le cinéma est désormais entré dans l'ère de la dé-linéarisation, ce à quoi avait conduit le développement de la programmation du cinéma à la télévision. Mais déjà sur cette fenêtre, depuis plusieurs années, le cinéma avait perdu de son attrait, en dépit de l'offre nouvelle fournie par les chaînes de la TNT en plus de celle des chaînes historiques (TF1, France Télévisions, M6).

Évolution des meilleures parts moyennes d'audience du cinéma à la TV par chaîne.



Source : CNC, Les meilleures audiences du cinéma à la télévision, 2018.

Sans être la seule, une explication tient au fait qu'une partie de la population, la plus jeune, accède au cinéma autrement que par la télévision. Il ne s'agirait pas alors d'une question de genre (cinématographique) mais de modes d'accès. En effet, dans le même temps, la multiplication des offres alternatives (payantes, gratuites, légales ou illégales) favorise une offre de films récents, tandis que la télévision privilégie la diffusion de films de plus de trois ans ou du patrimoine, offre moins attractive mais relativement fédératrice[22].

Le cinéma n'échappe pas à la fragmentation des écrans : téléviseur, PC, tablette mobile, la salle pouvant même alors être considérée comme le premier en termes de chronologie des médias, mais en réalité un cinquième dans la panoplie d'accès. Ce mouvement concerne particulièrement les plus jeunes pour lesquels le mobile, voire la tablette et le PC, forment l'essentiel des modes d'accès.

22 Les rangs de diffusion des films programmés faisant les meilleures audiences, CNC, *Les meilleures audiences du cinéma à la télévision*, 2018.

Les transformations de la consommation de cinéma, de la salle à l'audience audiovisuelle du cinéma, consacrent l'émergence de pratiques numériques multi-écrans. La consommation de cinéma s'inscrit en concurrence avec les offres auparavant structurantes : salles, télévision payante, télévision linéaire[23]. Ce mouvement général se traduit notamment par la croissance d'une consommation délinéarisée, qu'elle soit gratuite ou payante et dans ce cas, par abonnement ou à l'acte, le *replay* jouant toujours un rôle important dans la reconfiguration de l'accès aux offres cinématographiques et audiovisuelles[24]. De nouveau, la question des pratiques de jeunes apparaît centrale, car ils sont le vecteur de la transformation en cours, en particulier les *digital natives*, que forment désormais toutes les nouvelles générations, en cours et à venir[25]. Il s'agit des *Millennials*, composés de trois générations de 13 à 34 ans, qui forment un tiers de la population et qui sont « sur-consommateurs de loisirs numériques[26] ». Sans doute, une analyse plus complète des pratiques culturelles et médiatiques des « jeunes » ne permet pas de réduire toutes les pratiques au seul facteur de l'âge ou même de l'avancée en âge qui rendrait compte d'un bouleversement uniforme[27].

Mais malgré une stratification sociale des pratiques, on assiste à une convergence générationnelle des usages et des univers culturels dont le numérique est le facteur principal et qui s'est déployée depuis 2000[28]. Avec le temps, cette convergence affaiblit le traditionnel jeu distinctif des variables traditionnelles, même si elles savent demeurer, notamment pour les CSP[29]. Prévaut cependant cette nouveauté sociologique, parmi les usages numériques et médiatiques, d'une tendance unificatrice des nouvelles générations qui se traduit par la montée des usages du PC, des mobiles et tablettes, la moindre fréquentation de la télévision linéaire au profit des vidéos vues sur les plates-formes

Le phénomène se généralise chez les plus jeunes auprès des plates-formes de vidéo (YouTube, Dailymotion, Twitch, Twitter, Vimeo), comme consommateurs de vidéos courtes ou abonnés de chaînes ou encore comme créateurs de contenus, c'est-à-dire en termes de durée d'écoute comme en termes d'engagement[30]. Le directeur de la prospective chez France Télévisions, Eric Sherer, explique l'un des défis de la télévision exprimé sous la forme « les jeunes ne reviendront pas ! », partant du constat de la désaffection progressive des jeunes à l'égard des programmes linéaires[31].

Le cinéma est compris dans ce mouvement et ceci a commencé à être pris en compte aux États-Unis au regard de la baisse de fréquentation moyenne des 12-24 ans, justifiant des évolutions en termes de production en direction de ces populations[32]. Ces nouvelles pratiques interrogent sur la place du cinéma français parmi les goûts et préférences. Elles manifestent un bascu-

23 Gérôme Guibert, Franck Rebillard, Fabrice Rochelandet, *Médias, culture et numérique. Approches socioéconomiques*, Paris, Armand Colin, 2016.

24 CNC, Observatoire de la VAD, 2017.

25 Julian Sefton-Green (1998). « Digital Visions: Children's Creative Uses of Digital Technologies », *Digital Diversions: Youth Culture in the Age of Multimedia*, Julian Sefton-Green et David Buckingham (dir.), Londres, Routledge, p. 62-83 ; Marc Prensky, « Digital Natives, Digital Immigrants Part 1 », *On the Horizon*, vol. 9, n° 5, 2001, p. 1-6.

26 Médiamétrie, *Les Millennials, qui sont-ils vraiment ?,* Media in Life, 2016 ; Hadopi, les perception et pratiques de consommation des Digital Natives en matière de biens culturels dématérialisés, mai 2018, Csa Research.

27 Sylvie Octobre, Christine Détrez, Pierre Mercklé, Nathalie Berthomier, *L'Enfance des loisirs. Trajectoires communes et parcours individuels de la fin de l'enfance à la grande adolescence*, Ministère de la Culture – DEPS, « Questions de culture », 2010 [Enquête DEPS/DEPP menée sur une cohorte du CP à 17 ans].

28 Pierre Mercklé, Sylvie Octobre, « La stratification sociale des pratiques numériques des adolescents », *Reset*, n° 1, 2012.

29 Dominique Pasquier, « Classes populaires en ligne : des "oubliés" de la recherche ? », *Réseaux*, n° 208-209, 2018, p. 9-23.

30 Si les mesures du phénomène sont en voie de formation dans le monde et en France (voir Médiamétrie, Quatre écrans en France), tous les indicateurs en attestent. cf. Observatoire européen de l'audiovisuel, *Le partage de vidéos en ligne : offres, audiences, économie*, 2018.

31 Eric Sherer, *Méta-Média*, n° 9, « La TV de demain : 10 enjeux de transformation », printemps-été 2015.

32 Derek Thomson, « Hollywood Has a Huge Millennial Problem », juin 2016 ; MPAA Annual Report, 2017.

lement repéré dans d'autres domaines : préférence pour les contenus constitués pour le marché international, et le plus souvent d'origine américaine[33]. Depuis, ce phénomène s'est confirmé et amplifié, opérant un partage entre les publics les plus âgés tournés vers le cinéma français et européen d'une part, et les publics les plus jeunes davantage consommateurs de films d'origine américaine d'autre part. En effet, à plus long terme, lla redistribution des goûts et préférences joue et devrait continuer à jouer avec l'avancée en âge, sur la base d'une tendance de long terme.

La perception des risques de non-renouvellement générationnel des publics du cinéma, du moins en salle, a d'ailleurs été à l'origine d'une évolution de la production des studios américains, et en premier lieu de Disney. Une des réponses apportées à cet enjeu repose sur une segmentation croissante de la production cinématographique avec, schématiquement, d'un côté des franchises exploitées mondialement pour des budgets très significatifs et des revenus importants en direction d'un public jeune, et d'un autre côté, une production éclatée de films à budgets moyens ou réduits pour des publics, sans doute importants en volume total, mais vieillissants. Dans un cas, la maximisation des revenus s'effectue selon des logiques de concentration de la production et de revenus, dans l'autre, par une plus grande diversité de l'offre de films à budgets faibles ou moyens, notamment issue de producteurs indépendants[34].

Ce qui est à l'œuvre n'est pas seulement le résultat des derniers indicateurs des instituts de sondage ou des services d'études des acteurs du cinéma ou de l'audiovisuel, mais recouvre de tendances profondes, puissantes, souvent irréversibles s'agissant des pratiques des nouvelles générations. Il ne s'agit rien de moins que d'un ou plusieurs effets-ciseaux qui touchent la demande audiovisuelle au sens large, du cinéma en particulier. La désaffection des modes d'accès traditionnels au cinéma (salle, télévision) des jeunes générations (à l'exception de certains genres) commence seulement à affecter l'écosystème dans son ensemble. Mais cette tendance ne concerne pas seulement les jeunes et nouvelles générations ; elle gagne les précédentes.

Fruit d'une interaction entre offre et demande, l'écosystème régulé du financement du cinéma s'en trouve ébranlé à moyen terme. S'il avait fait face à l'émergence de la télévision et à son explosion dans les années 1980-2010, l'enjeu est profondément renouvelé depuis le milieu des années 2000 et constitue un défi d'importance : reconquérir les jeunes publics en vue d'une familiarisation à long terme des pratiques de cinéma.

33 Angèle Christin, Olivier Donnat, « Pratiques culturelles en France et aux États-Unis. Éléments de comparaison 1981-2008 », *Culture Études,* vol. 1, n° 1, 2014, p. 1-16.

34 Ben Fritz, *The Big Picture: The Fight for the Future of Movies*, Boston et New York, Houghton Mifflin Harcourt, 2018.

Troisième partie

Des images en/de crise ? Approches esthétiques, culturelles et politiques

Maureen Lepers

Entre crise politique et crise de la représentation, l'ouragan Katrina au cinéma et à la télévision aux États-Unis

Quand l'ouragan Katrina s'abat sur la Louisiane dans la nuit du 28 au 29 août 2005, il crée des brèches dans les digues précaires qui entourent La Nouvelle-Orléans et entraîne l'inondation de près de 80% de la ville. Le bilan local est très lourd : plus de 1400 morts – environ 1800 à l'échelle de toute la Louisiane –, des milliers de déplacés (souvent noirs américains) et des dégâts matériels estimés à 125 milliards de dollars[1]. Le récit de la catastrophe excède cependant largement ce compte-rendu, notamment à la télévision et dans les journaux. Dans les cinq jours qui suivent la tempête, les images d'Épinal des rues animées et colorées de La Nouvelle-Orléans disparaissent derrière l'accumulation de celles, terribles, de ses citoyens coincés sur les toits de leurs maisons inondées, amassés dans des lieux de refuge précaires, ou flottant noyés dans les rues, tandis que les rumeurs de violence, de viols ou de meurtres se diffusent rapidement. Largement abusive, la couverture médiatique télévisuelle de la catastrophe plonge alors les États-Unis dans une grave crise. En dessinant le portrait d'une ville en ruine et hors de contrôle, elle « déchire le tissu social[2] » national et renvoie l'image d'institutions gouvernementales – locales autant que fédérales – incapables de faire face à la situation et de protéger les citoyens.

Catastrophe *a priori* naturelle, Katrina s'impose donc avant tout comme une catastrophe politique qui fait surgir « quelque chose au-delà des mots, des paradigmes et métaphores disponibles[3] » dans une région pourtant traditionnellement habituée à faire face aux ouragans. Localisable en tant qu'évènement dans un temps et un endroit donné – pour faire simple la côte du Golfe, et particulièrement la Louisiane et La Nouvelle-Orléans, dans la nuit du 28 au 29 août 2005 –, Katrina doit également se lire comme un traumatisme qui, en tant que tel, renvoie à une géographie et une temporalité beaucoup plus éclatées : c'est un drame impossible à clôturer, dont les séquelles comptent plus que les faits, et dont le deuil se révèle impossible[4]. Sur ce plan, elle se rapproche des catastrophes historiques de la modernité, dont l'ampleur

1 John Singleton, « Hurricane Katrina: A Classic Natural Disaster », *Economic and Natural Disaster since 1900: a Comparative History*, Northampton, Edward Elgar Publishing, 2016, p. 36-39.

2 « a tear in the social fabric », Ron Eyerman, *Is this America? Katrina as Cultural Trauma*, Austin, University of Texas Press (Kindle Edition), 2015, p. 8.

3 « [...] an irruption of something beyond the words, the paradigms and the metaphors available at the moment of its occurrence. », Lloyd Pratt, « New Orleans and Its Storm: Exception, Exemple or Event ? », *American Litterary History*, vol. 19, n° 1, 2007, p. 252.

4 Kai Erikson, « Foreword », *The Sociology of Katrina. Perspectives on a Modern Catastrophe*, David L. Brunsma (dir.), Lanham, Rowman & Littlefied Publishers, 2010, p. XVII-XVIII.

holocaustique, non mesurable dans le temps, contrarie fortement la mise en récit et, par extension, la *mise en scène*[5]. Plus que le nombre de victimes ou le montant des dégâts matériels, la résonance socio-culturelle de Katrina est telle que la catastrophe échappe, perpétuellement, aux mots et au regard. La crise médiatique et politique qu'ouvre l'ouragan au sein de la société étatsunienne débouche ainsi sur une crise de sa représentation cinématographique et télévisuelle.

Pour réfléchir à la portée critique et épistémologique de la notion de « crise » et analyser la difficile prise en charge de Katrina par la fiction audiovisuelle, cet article propose d'envisager un corpus de 8 productions cinématographiques et télévisuelles situées en Louisiane et réalisées après la tempête[6] : 4 films – *L'Étrange Histoire de Benjamin Button* (*The Curious Case of Benjamin Button*, David Fincher, 2009), *La Princesse et la grenouille* (*The Princess and the Frog*, Ron Clements & John Musker, 2010), *Hours* (Eric Heisserer, 2012), *Les Bêtes du Sud sauvage* (*Beasts of the Southern Wild*, Benh Zeitlin, 2012) ; et 4 séries – *Treme* (David Simon, HBO, 2010-2013), *True Blood* (Alan Ball, HBO, 2008-2014), la première saison de l'anthologie policière *True Detective* (Nic Pizzolatto, HBO, 2014) et *Queen Sugar* (Ava DuVernay, OWN, 2016-présent). À partir d'une étude de Katrina et de ses conséquences informée par divers travaux en *media* et *disaster studies*, l'article entend convoquer la méthodologie des *cultural studies* pour analyser les échos ou les traces des images médiatiques de la catastrophe dans la fiction audiovisuelle. Il s'intéresse en premier lieu au récit *stricto sensu* de l'ouragan et de ses conséquences dans les quelques jours/semaines qui lui font suite. Se tournant ensuite vers le cinéma et la télévision, il interroge les stratégies de représentation que déploient les films et les séries pour montrer, raconter ou, éventuellement, faire disparaître Katrina du paysage louisianais, et plus spécifiquement néo-orléanais. À partir de là, il propose enfin une réflexion sur les modalités possibles d'une mémoire cinématographique et télévisuelle de l'ouragan.

Que s'est-il passé à La Nouvelle-Orléans en août 2005 ? Katrina, récit d'une crise politique, médiatique et socio-culturelle

Quand Katrina apparaît sur les écrans de contrôle des météorologistes du National Hurricane Center (NHC) entre les 23 et 25 août 2005, les autorités louisianaises et néo-orléanaises prennent progressivement les mesures qu'elles jugent nécessaires. La gouverneure de Louisiane, Kathleen Blanco, déclare l'état d'urgence et se met en contact avec les antennes fédérales chargées d'intervenir en cas de catastrophe, le Department of Homeland Security (DHS) et la Federal Emergency Management Agency (FEMA). Du côté de La Nouvelle-Orléans, le maire Ray Nagin ordonne l'évacuation le matin du 28 août et encourage les citoyens qui n'auraient pas les moyens de partir à se rassembler dans le Superdome[7] – l'immense stade qui fait la fierté de la ville et où se produisent les Saints, l'équipe de football américain

[5] Sur les catastrophes modernes, voir entre autres Hayden White, « The Modernist Event », (dir.), *The Persistence of History: Cinema, Television and the Modern Event*, Vivian Sobchack (dir.), New York, Routledge, 1996, p. 17-38 ; Hannah Arendt, « La tradition et l'âge moderne », *La Crise de la culture*, Paris, Gallimard, 1989 [1968] ; Sylvie Rollet, *Une éthique du regard. Le cinéma face à la catastrophe, d'Alain Resnais à Rithy Panh*, Paris, Herman, 2011.

[6] L'analyse plus approfondie du corpus des 68 films, 9 séries et 7 épisodes ponctuels qui se déroulent dans la Louisiane post-Katrina est le sujet de ma thèse soutenue en 2020, « Catastrophe en eaux troubles : enjeux esthétiques, socio-politiques et culturels des représentations de l'ouragan Katrina dans les fictions cinématographiques et télévisuelles étatsuniennes (2005-2020) », Université Sorbonne Nouvelle, ED 267, IRCAV – EA 185.

[7] Romain Huret, *Katrina 2005 : l'ouragan, l'État et les pauvres aux États-Unis*, Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2015, p. 39-40.

locale. Cependant, quand elle s'abat sur la Louisiane dans la nuit suivante – du 28 au 29 août –, la tempête ne frappe pas directement la métropole, laissant un temps croire aux autorités et aux citoyens que la catastrophe qu'ils ont redoutée a été évitée. L'illusion est de courte durée : le matin du 29 août, des brèches sont constatées dans les digues précaires et mal entretenues qui entourent la ville. Alors que les opérations de colmatage échouent, les quartiers les plus pauvres, construits sous le niveau de la mer, sont immergés sous près de 3 mètres d'eau en quelques heures. À la fin de la journée, 80% de la ville est englouti.

Anticipée par les autorités et les citoyens comme une catastrophe naturelle, Katrina se transforme en catastrophe politique et ouvre en premier lieu une crise civique et institutionnelle de très grande ampleur qui engage la légitimité des instances gouvernementales à un triple niveau – local, national, et fédéral. Alors que le maire de La Nouvelle-Orléans et Kathleen Blanco peinent à se coordonner et à solliciter les ressources fédérales, l'administration Bush, invisible sur le terrain[8], échoue elle aussi à faire valoir publiquement ses capacités à gérer la situation et secourir les sinistrés. Largement entamée depuis les attentats de 2001 et l'entrée en guerre contre l'Irak en 2004, l'autorité de l'appareil gouvernemental fédéral se désagrège en même temps que l'image festive traditionnellement répandue de La Nouvelle-Orléans. La crise des responsabilités politiques ouvre ensuite une crise médiatique sans précédent : privés de matériels ou de lieux où travailler, coupés de leurs collègues du fait de la rupture des réseaux téléphoniques et internet, les journalistes exercent leurs fonctions dans des conditions précaires[9] ; ils s'en remettent notamment largement aux rumeurs qui circulent dans la ville et qu'ils relaient comme des faits sans avoir pris le temps ou été en capacité de les vérifier[10]. En se multipliant dans un climat de chaos généralisé, qu'ils amplifient en brouillant la compréhension de l'événement, les articles de journaux, les reportages et comptes rendus médiatiques font ainsi émerger le portrait d'une ville ruinée, en proie à une très grande violence, où « les cadres sociaux les plus fondamentaux ont disparu[11]. » Ces débordements sont surtout alimentés par les médias nationaux[12] qui, peu familiers de la ville et de ses problématiques historiques, mobilisent des angles généraux et sensationnalistes[13].

Le double niveau de crise – politique et médiatique – ouvre un troisième pallier, d'ordre socio-culturel, qui rompt à la fois avec les images traditionnellement fastueuses qui circulent de La Nouvelle-Orléans et l'utopie sociale égalitariste que fantasment les États-Unis[14]. Alors que les cadavres s'amassent dans les rues et que les milliers de personnes majoritairement noires[15] restées sur place font les frais du défaut d'anticipation des autorités, les images médiatiques de la catastrophe arrachent la métropole louisianaise à sa réputation festive et insouciante en mettant au jour sa grande précarité sociale et les conséquences des logiques ségrégationnistes héritées de la très lourde histoire raciale du Sud. Dans l'échec de la réponse gouvernementale, la couleur de peau de la majorité des victimes visibles de

8 *Idem*, p. 31.

9 Guido H. Stempel, « Hurricane Katrina: Flooding, Muck, and Human Misery », *Covering Disaster : Lessons from Media Coverage of Katrina and Rita*, Ralph S. Izard (dir.), New Brunswick, Transaction Publisher, 2010, p. 22.

10 Brian Thevenot, « Myth-Making in New Orleans », *American Journalism Review*, décembre/janvier 2006, http://ajrarchive.org/article.asp?id=3998

11 « […] the most basic fabric of society has dessolved. », *Ibidem.*

12 Andrea Miller, Shearon Roberts, Victoria LaPoe, *Oil & Water: Media Lessons from Hurricane Katrina and the Deepwater Horizon Disaster*, Jackson, University Press of Mississippi, 2014, p. 27-28.

13 Courte C.W. Voorhees, John Vic, Douglas D. Perkins, « Came Hell & High Water: The Intersection of Hurricane Katrina, the News Media, Race & Poverty », *Journal of Community & Applied Social Psychology*, n° 17, 2007, p. 423.

14 Roy Eyerman, *op. cit.*, p. 1-3.

15 Henri A. Giroux, *op. cit.*, p. 7.

l'ouragan est publiquement mise en cause, comme l'atteste cette séquence restée célèbre où, lors d'un gala de charité organisé par la Croix Rouge pour venir en aide aux victimes de Katrina et diffusé sur CNN, le rappeur Kanye West sort du texte prévu par le prompteur pour se lancer, en direct à la télévision, dans une diatribe contre le racisme d'État dont la conclusion met le feu aux poudres : « Georges Bush n'en a rien à foutre des Noirs[16]. » L'indignation civique et la compassion que suscite l'apparition des victimes noires de Katrina dans l'espace public ne jouent cependant pas longtemps à leur avantage. Les citoyens restés sur place pour des raisons économiques et matérielles peu explicitées dans l'espace médiatique sont rapidement jugés responsables de leur situation et désignés comme les premiers coupables du chaos qui règne dans la ville. Ce revirement de l'opinion publique se cristallise essentiellement sur les hommes noirs, victimes d'un certain nombre de stéréotypes historiques problématiques – violences, sauvagerie[17] – que Katrina va réactualiser. Sur les écrans de télévision, se développe ainsi la figure récurrente du « *looter* » – un pilleur, toujours envisagé comme africain-américain, volant pour le plaisir et non pour sa survie[18]. La popularité de cette figure, très largement fantasmée par rapport à la réalité des faits[19], participe à l'installation de politiques répressives particulièrement violentes pour les hommes noirs : dépassée par les rumeurs et le spectacle médiatique de la violence, Kathleen Blanco autorise les forces militaires déployées à La Nouvelle-Orléans à tirer à vue sur les pilleurs tandis que Ray Nagin invoque la loi martiale. Dans le contexte tendu du début des années 2000, Katrina participe ainsi à rendre visible et actualiser la violence étatique à l'égard des corps noirs, rompant avec un modèle social universaliste qui pousse nombre de citoyens étatsuniens à se demander : « Est-ce bien l'Amérique [20] ? »

Représenter Katrina : images de crise ou images en crise ?

Le triple niveau de crise dans lequel est prise Katrina participe d'une mise en crise de son régime de représentation cinématographique et télévisuel. Contrairement aux attentats du 11 septembre 2001, dont l'image des avions percutant les tours qui s'effondrent, peut suffire, symboliquement, à dire l'événement[21], Katrina a « écopé d'une mémoire collective disjointe[22] », écartelée entre plusieurs catégories d'images clefs. Extrêmement dense, cette iconographie est fortement chargée d'un point de vue socio-politique : qu'elles montrent des sacs mortuaires alignés dans les rues, des habitations ravagées ou la masse indifférenciée des réfugiés aux portes des bus de secours ou cloîtrés dans le Superdome, ces images sont autant de traces du traumatisme de l'ouragan qui signalent l'impuissance des pouvoirs publics à gérer la crise et renvoient les États-Unis à leurs échecs autant qu'à leurs manquements. L'imaginaire médiatique élaboré autour de Katrina pèse lourd sur les films et séries télévisées qui travaillent toujours des préconçus complexes et multiples de la catastrophe. Dans les représentations fictionnelles, Katrina est le plus souvent convoquée sous la forme d'échos indirects

16 « Georges Bush doesn't care about black people. »

17 Ronald L. Jackson, *Scripting the Black Masculine Body: Identity, Discourse and Racial Politics in Popular Media*, New York, State University of New York Press, 2006, p. 91.

18 Michael Eric Dyson, *op. cit.*, p. 166.

19 Russel R. Dynes, Havidan Rodriguez, « Finding and Framing Katrina: the Social Construction of Disaster », *The Sociology of Katrina*, *op. cit.*, p. 32-33.

20 Ron Eyerman, *op. cit.*

21 Anneke Smelik, « Mediating Memories: the Ethics of Post-9/11 Spectatorship », *Arcadia International Journal for Literary Studies*, vol. 4, n° 2, p. 307-325.

22 Andrea Miller, Shearon Roberts, Victoria LaPoe, *op. cit.*, p. 126.

qui citent explicitement les contenus médiatiques – depuis son anticipation par les bulletins météorologiques jusqu'aux images brutales de La Nouvelle-Orléans inondée. Incapables de se défaire de ces échos, les productions doivent ainsi apprendre à en réguler la portée traumatique et politique. Ceci passe essentiellement par la place qui leur est réservée dans le montage ou dans le cadre. Dans *Hours* – un thriller en huis clos dans lequel Nolan, un jeune père interprété par Paul Walker, se trouve confiné dans un hôpital de La Nouvelle-Orléans avec son bébé né pendant Katrina –, la tempête n'apparaît que sous la forme d'inserts empruntés aux reportages de CNN, qui rompent avec la diégèse et l'action en cours pour permettre au public de prendre la mesure de la situation à l'extérieur du bâtiment où est enfermé le héros. Si quelques images du chaos de Katrina sont donc bien présentes à l'écran, elles sont uniquement destinées aux spectateurs et restent rigoureusement détachées du récit survivaliste du personnage principal, qui ne quitte jamais l'hôpital. En assignant à la catastrophe une place particulière qu'elle ne peut déborder (les contours de la télévision), ces inserts instaurent un cadre rigide qui « apprivoise et domestique[23] » le désastre pour mieux en réguler la portée polémique. La télévision agit ainsi dans les films et les séries comme une bulle, un monde miniature qui, à la manière d'une boule à neige[24], maintient la tempête à distance du héros et, par ricochet du public : le traumatisme apparaît ainsi comme étant contenu[25].

Les images médiatiques et cinématographiques de « l'avant » peinent cependant à ouvrir vers le « pendant » de la catastrophe. En effet, comme le signalent Shahira Fahmy, James D. Kelly et Yung Soo Kim : « Il n'y eut presque aucune image de la tempête elle-même[26]. » Ce vide a des répercussions certaines sur les mises en scène fictionnelles de l'ouragan : privés de scènes à reconstituer, les films et les séries échouent à rendre visible Katrina, qui ne peut alors s'exprimer que « dans le défaut ou la défaite de la représentation[27]. » C'est en ce sens que l'ouragan de 2005 rappelle les catastrophes historiques du XXe siècle. Comme l'indique Sylvie Rollet :

> Que le regard ait manqué, voilà l'irréparable. À charge, alors, pour l'image, non de réparer en restaurant du visible, en faisant voir ce que personne n'a pu voir jusqu'ici, mais bien d'instaurer une scène où le regard soit sommé de voir qu'il n'a rien vu et ne peut voir davantage aujourd'hui. […] À l'épreuve de la catastrophe, l'image témoin en est réduite à faire signe vers ce qui lui manque, définitivement[28].

Aucune des productions cinématographiques et télévisuelles dans lesquelles la tempête tient une vraie place diégétique ne compte ainsi de grande scène de destruction, à la manière d'un film catastrophe[29]. Le spectacle de Katrina est, au contraire, toujours ramassé en quelques plans, voire avorté. Dans *Les Bêtes du Sud sauvage* qui raconte l'histoire d'une communauté insulaire au large des côtes louisianaises dont la survie est menacée par une tempête dans laquelle on reconnaît facilement le spectre de Katrina,

23 Marita Sturken, « Desiring the Weather: El Niño, the Media, and California Identity », *Public Culture,* vol. 13, n° 2, 2001, p. 164.

24 Il est intéressant de noter qu'à l'occasion du 10e anniversaire de Katrina, des « boules à eaux » à la mémoire de l'événement ont été fabriquées et brièvement distribuées. Elles mettaient en scène une maison à la façade colorée, typique de La Nouvelle-Orléans, qu'on pouvait engloutir en retournant l'objet. Fournie avec une boîte à musique jouant le standard de Louis Armstrong, *Do You Know What It Means to Miss New Orleans* (1947), elles étaient disponibles vert, jaune, ou violet – les trois couleurs de la ville.

25 Marita Sturken, *Tourists of History: Memory, Kitsch, and Consumerism from Oklahoma City to Ground Zero*, Durham et Londres, Duke University Press, 2007, p. 1.

26 « There were almost no photograph of the storm itself. », Shahira Fahmy, James D. Kelly, Yung Soo Kim, « What Katrina Revealed: A Visual Analysis of the Hurricane Coverage by News Wire and United States Newspapers », *Journalism & Mass Communication Quarterly*, vol. 54, n° 3, automne 2007, p. 554.

27 Sylvie Rollet, *op. cit.*, p. 38-39.

28 *Ibid*, p. 41.

29 François-Xavier Molia, « Un cinéma de la destruction : approches esthétique, historique et industrielle du film-catastrophe hollywoodien », thèse de doctorat, Université Paris X-Nanterre, 2007, p. 42-43.

le face-à-face du personnage principal avec les vents et pluies déchaînés de la catastrophe ne donne lieu qu'à des plans larges d'un ciel noir, dans lesquels on ne distingue rien de l'ouragan. Dans *Treme*, une série qui raconte le quotidien d'un groupe de personnages dans La Nouvelle-Orléans post-Katrina, le spectacle de la catastrophe est un centre traumatique autour duquel gravite chaque épisode, sans jamais pouvoir l'atteindre. La saison 1 de la série s'ouvre ainsi sur un carton qui situe le récit « six mois après » l'ouragan, et se clôt, dans l'épisode 10, par un flashback d'une trentaine de minutes qui suit chacun des protagonistes dans les quelques heures qui précèdent la catastrophe. Entre ces deux pôles, la frappe de Katrina reste invisible. Comme dans *Hours*, elle est anticipée par les bulletins météorologiques que regardent les personnages à la télévision, et brièvement matérialisée dans le générique par deux images : d'abord un plan furtif d'une vague qui envahit une maison (mais dont on ne sait pas s'il s'agit d'une image réelle de Katrina) ; ensuite, une photographie de Rick Wilking d'un quartier de La Nouvelle-Orléans sous les eaux.

En contraignant la visibilité de la catastrophe, cette crise de la représentation semble en menacer la mémoire. La frontalité avec laquelle *Treme* traite des problématiques politiques et sociales de Katrina reste, à l'échelle du corpus, exceptionnelle. Partout ailleurs, les difficultés que rencontrent les films et séries télévisées à véritablement rendre visible l'ouragan facilitent *in fine* l'évacuation du traumatisme des images cinématographiques et télévisuelles et, plus largement, du récit national. Pour Anna Hartnell, la mémoire de la tempête est ainsi prise dans un large « processus d'amnésie[30] » qui revêt tout d'abord une dimension très concrète. Le monument public érigé en l'honneur des victimes de Katrina en 2007, situé dans une zone mal desservie par les transports en commun, traduit dans sa scénographie une forme de « mémoire neutralisante[31] » de la catastrophe : représentant un ouragan vu du ciel, il privilégie le caractère supposément « naturel » de la catastrophe, au détriment de ses implications politiques, sociales et culturelles. La localisation du monument à la marge du tissu urbain facilite en outre la réactualisation de modèles historiques et romancés de représentation de La Nouvelle-Orléans, plutôt structurés autour des rues colorées et animées du Vieux Carré[32], et teintés d'un sentiment diffus de nostalgie, que résume bien le titre du standard de Louis Armstrong, *Do You Know What It Means to Miss New Orleans* (1947), l'un des slogans touristiques les plus anciens de la ville[33]. Dans les campagnes publicitaires mises en place par les pouvoirs locaux pour revitaliser l'image de la métropole après Katrina, tout a d'ailleurs été fait pour imposer l'idée d'un retour au *statu quo*. C'est par exemple l'objet de la campagne « Fall in Love with Louisiana All Over Again[34] », financée par l'État un an après Katrina, qui désamorce le souvenir des images des quartiers pauvres noirs et inondés de La Nouvelle-Orléans en réimposant des cadres de représentation de la ville traditionnels et confortables – le French Quarter, le jazz ou encore la cuisine – dont il s'agit de « retomber amoureux », comme si rien n'avait changé[35].

30 « a process of forgetting », Anna Hartnell, « Katrina Tourism and a Tale of Two Cities: Visualizing Race and Class in New Orleans », *American Quarterly*, vol. 61, n° 3, septembre 2009, p. 724.

31 Julie Hernandez, « Le tourisme macabre à La Nouvelle-Orléans après Katrina : résilience et mémorialisation des espaces affectés par des catastrophes majeures », *Norois*, n° 208/3, p. 62-63.

32 Robert Gordon Joseph, « Playing the Big Easy: A History of New Orleans in Film and Television », thèse de doctorat, Bowling Green State University, mai 2018, p. 25.

33 Anna Hartnell, *After Katrina: Race, Neoliberalism and the End of American Century*, New York, New York University Press, 2017, p. 87.

34 Pour voir le spot publicitaire : https://wyntonmarsalis.org/videos/view/fall-in-love-with-louisiana-all-over-again

35 Kevin Fox Gotham, *Authentic New Orleans: Tourism, Culture, and Race in the Big Easy*, New York, New York University Press, 2007, p. 202.

Dans les films et les séries télévisées, l'évacuation de l'ouragan et du traumatisme qu'il représente passe (entre autres) par un retour vers le passé romantique sudiste[36] « déconnecté et séparé des quartiers inondés[37]. » Assimilées par l'iconographie du Vieux Sud dans des films qui n'entretiennent, *a priori*, aucun lien avec l'ouragan, les images-clefs de la catastrophe sont peu à peu sorties de leur contexte et dépolitisées. *La Princesse et la grenouille* est ici un cas exemplaire. Dans ce dessin animé produit par les studios Disney, une jeune cheffe africaine américaine, Tiana, transformée en grenouille par un malheureux concours de circonstances, cherche à entrer en contact avec une sorcière Vaudou recluse dans le bayou pour rompre la malédiction. La découverte de la maison de la magicienne – qui habite un bateau perché dans un arbre – réduit le souvenir de l'ouragan à un motif esthétique, dégagé de toute implication politique. Si le décor évoque les photographies de Aric Mayer ou la sculpture érigée par Sally Heller en 2009 à la mémoire de l'ouragan, il est ici mis à profit dans un film dans lequel Katrina ne peut avoir officiellement de place – l'intrigue se déroule dans le passé. Le réseau de significations politiques auquel renvoie la bicoque perchée de Mama Odie se perd alors dans les eaux sombres du bayou et dans la magie du dessin animé. La trace de l'ouragan est ainsi vidée de son sens pour ne plus s'envisager que sur un mode poétique.

De la crise de représentation à la longue durée historique : des stratégies de résistance obliques

Pour contrer la défaite de représentation dont elle est victime, Katrina doit dépasser son statut d'*événement* traumatique – par nature insaisissable et toujours au présent[38] – pour s'insérer dans un espace-temps élargi. Dans certains films et séries télévisées, l'ouragan ouvre ainsi sur une véritable « crise du temps[39] » linéaire : plus qu'un point de rupture entre un « avant » et un « après », la tempête ouvre en fait des brèches dans le présent pour faire surgir, en son sein, le passé. Dans l'ensemble des productions, on trouve en effet un très grand nombre de récits structurés en flashback, où l'écoulement traditionnel du temps est complètement chamboulé – par exemple dans *L'Étrange Histoire de Benjamin Button* où le long flashback est mis au service de l'histoire d'un homme qui vieillit en rajeunissant, ou encore dans la saison 1 de *True Detective*, une série policière où deux enquêtes, passée et présente, se rejoignent en Louisiane et créent des ponts entre la temporalité sérielle, basée sur la répétition, et la temporalité circulaire sudiste, perpétuellement tournée vers le passé. Les vacillements dans la temporalité linéaire peuvent également être un fait de registre ou de genre : nombreux sont en effet les récits surnaturels à tendance gothique qui mettent en scène un espace louisianais post-Katrina hanté par des fantômes ou morts-vivants (souvent des vampires) échappés de leurs cercueils et dont la résurrection est parfois clairement articulée avec Katrina. Dans le pré-générique de l'épisode pilote de *True Blood* par exemple, un jeune homme se demande s'il

36 Lynnell L. Thomas, « "Roots Run Deep Here": The Construction of Black New Orleans in Post-Katrina Tourism Narratives », *American Quarterly*, vol. 61, n° 3, septembre 2009, p. 761.

37 « […] urban rebranding and tourism rebuilding aim to present an image of "authentic" New Orleans as clearly demarcated, disconnected, and segregated from flooded neighborhoods. », Kevin Fox Gotham, *op. cit.*, p. 202.

38 Régine Waintrater, « Peut-on parler d'une rhétorique du traumatisme ? », *Esthétique du témoignage*, Carole Dornier et Renaud Dulong (dir.), Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2005, p. 44.

39 François Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris, Seuil, 2012 [2003], p. 27.

reste des vampires à La Nouvelle-Orléans depuis l'ouragan ou si ces derniers se sont tous noyés ; le dialogue établit ainsi explicitement un parallèle entre les buveurs de sang et les victimes de la tempête, notamment les victimes noires américaines – le vampire est en effet historiquement associé aux problématiques post-coloniales dans les récits gothiques[40].

La crise du temps qu'ouvre la catastrophe permet d'annexer au souvenir socio-traumatique de l'ouragan un réseau mémoriel de plus grande amplitude, qui la dépasse en tant qu'*événement* isolé et localisé. Si l'on considère, à l'instar de Marc Bloch, que l'histoire n'est pas une représentation figée du passé, mais plutôt « une science des hommes, dans le temps[41] » – des hommes et, à travers eux, des évènements –, on voit comment les conséquences sociales de l'ouragan peuvent entrer en résonance avec toute une série de traumatismes anciens, situés dans « la longue, voire la très longue durée[42] » de l'histoire sudiste, et dont les traces toujours actives dans le présent dessinent une mémoire plus ou moins enfouie. Par-delà Katrina, ce sont ainsi tous les traumatismes de la communauté africaine américaine, la plus touchée par la catastrophe, qui peuvent affleurer à la surface[43]. Ce surgissement des fantômes de l'histoire étatsunienne dans le présent post-Katrina passe essentiellement par la convocation de ce que Elizabeth C. Russ appelle « le régime des plantations[44] » – esclavages, exils et migrations forcés, dépossession des populations noires de leurs biens, dispositifs de contrôle et d'objectivation des corps noirs. Deux « lieux de mémoire[45] » sont ici particulièrement importants. D'abord, la plantation de cannes à sucre, telle qu'elle est par exemple appréhendée dans *Queen Sugar*, qui suit le quotidien d'une famille noire américaine, les Bordelon, propriétaire d'une petite exploitation agricole dans une ville fictive de Louisiane, voisine de La Nouvelle-Orléans. Tour à tour envisagée comme un lieu d'exploitation industrielle et de ressources ou de résilience, la plantation des Bordelon porte en son sein à la fois la mémoire des discriminations raciales historiques – la ferme est arrivée dans la famille au moment de l'abolition de l'esclavage – et leurs prolongements dans le présent – les personnages emploient des travailleurs immigrés. Dans d'autres productions, l'eau, la mer, l'océan permettent à leur tour de connecter le présent de Katrina avec le temps long de l'histoire. Dans *Les Bêtes du Sud sauvage*, Benh Zeitlin multiplie les séquences où le duo de héros sillonne les côtes louisianaises à bord d'un bateau de fortune constitué d'une carcasse de 4x4 coupée en deux. Leur rapport à la mer est ce qui les différencie le plus radicalement des populations retranchées en métropole, sur la terre ferme, et qu'Hushpuppy, la petite héroïne, décrit avec mépris : « Papa dit qu'au-dessus de la digue, là où c'est sec, ils ont peur de l'eau comme une bande de bébés[46]. » À travers des motifs comme « le naufrage, la barque et le voyage marin[47] », les eaux de l'ouragan appellent, dans le film, « une mémoire d'au-delà de la mémoire[48] » et entrent en collision avec le souvenir de la traite transatlantique. Dans un plan en particulier – un plan

40 Tabish Khair, Juhan Höglund, *Transnational and Postcolonial Vampires: Dark Blood*, New York, Palgrave McMillan, 2013.

41 Marc Bloch, *Apologie pour l'histoire ou Métier d'historien*, Paris, Armand Colin, 1993 [1944], p. 52.

42 Fernand Braudel, « Histoire et sciences sociales : la longue durée », *Annales.* Économies*, Sociétés, Civilisations*, vol. 13, n° 4, 1958*,* p. 728.

43 Keith Wailoo, Karen M. O'Neill, Jeffrey Dowd, Roland Anglin (dir.), « Introduction: Katrina's Imprint », *Katrina's Imprint: Race and Vulnerability in America*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2010, p. 2.

44 « the plantation regime », Elizabeth Christine Russ, *The Plantation in the Postslavery Imagination*, New York, Oxford University Press, 2009, p. 4.

45 Pierre Nora, « Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire », *Representations*, n° 26, Special Issue « Memory and Counter-Memory », printemps 1989, p. 12.

46 « Daddy says, up above the levee, on the dry side, they're afraid of the water like a bunch of babies. »

47 Aimé Césaire, « Aimé Césaire et l'Afrique », propos recueillis par José Pivin, France Culture, 13 février 1966, https://www.franceculture.fr/emissions/les-nuits-de-france-culture/aime-cesaire-le-racisme-commence-avec-la-colonisation-car-il.

48 *Ibidem*.

large au centre duquel on aperçoit le bateau au milieu de l'océan –, une correspondance assez forte est établie avec un tableau de la peinture américaine, *The Gulf Stream* (Winslow Homer, 1899), qui convoque la traversée du Passage du Milieu par les navires négriers. Entre les héros de Benh Zeitlin et le sujet du tableau de Homer, un pont semble alors s'ouvrir entre les victimes noires de Katrina et l'histoire, toujours très largement taboue, de l'esclavage aux États-Unis. À la fois hors du monde et du temps, la communauté du film de Zeitlin incarne ainsi, dans son rapport à l'eau et à l'insularité, un monde de fantômes où chaque corps noir porterait en lui la réminiscence des esclavisés perdus en mer. Katrina s'impose de cette façon comme une catastrophe hantée.

Conclusion : la crise comme rempart à l'oubli

Katrina ne peut se penser sans la notion de crise. Sur le terrain et dans le contexte étatsunien tendu du début des années 2000, les évènements de 2005 sont d'abord le résultat d'un triple niveau de crise – politique, médiatique et socio-racial – qui impose la catastrophe moins comme un ouragan caractéristique des particularités climatiques du Sud que comme un traumatisme national, difficile à saisir et donc à représenter. Bien que de très nombreuses images médiatiques de la tempête et de ses conséquences sur La Nouvelle-Orléans circulent dans l'espace public, les films et les séries télévisées peinent à véritablement rendre visible la catastrophe, dont ils contraignent sans cesse le spectacle en repoussant hors champ à la fois la frappe de l'ouragan et les ruines, politiquement très chargées, de la métropole louisianaise. Réveillant les démons de la ségrégation raciale et sociale, la mémoire de Katrina entre dans un processus d'amnésie qui écarte la tempête du récit touristique traditionnel pour plutôt réimposer des modèles de représentation de La Nouvelle-Orléans structurés autour du faste du Vieux Carré Français et d'un passé idyllique et nostalgique. Dans une telle conjoncture, contrer l'oubli en même temps que la neutralisation idéologique suppose de réinsérer Katrina dans le temps long de l'histoire. La catastrophe ouvre donc, en second lieu, une véritable crise du temps qui oblige le présent à faire retour vers le passé. Situé dans une temporalité perpétuellement fluctuante, le souvenir de l'ouragan s'annexe ainsi celui de traumatismes noirs américains ancestraux en convoquant les fantômes de l'esclavage à travers les nombreuses figures de morts-vivants qui hantent les films et les séries, mais aussi, et surtout dans les lieux de mémoire du régime des plantations : les champs de cannes à sucre de *Queen Sugar* ou les paysages marins de *Les Bêtes du Sud sauvages* reconnectent le temps présent de la catastrophe à la longue durée de l'histoire américaine en les mettant en relation.

Près de 15 ans après l'irruption de Katrina, force est de constater que ses représentations directes restent très compromises. Il y a trois ou quatre ans, deux projets lui étant principalement dédiés étaient en effet en gestation : un film de Ava DuVernay et la saison 2 de l'anthologie criminelle *American Crime Story* (Ryan Murphy, FX, 2016-présent). À ce jour cependant, aucun des projets n'a vu le jour : Ava DuVernay s'est lancée dans l'écriture et la production de *Queen Sugar*, qui n'évoque Katrina que ponctuellement, et la saison 2 d'*American Crime Story*

a finalement été consacrée au meurtre de Gianni Versace – le projet d'une saison sur Katrina n'est d'ailleurs plus d'actualité. À l'heure actuelle, les différents niveaux de crise qui entourent la tempête ne sont donc pas franchement résolus : le récit national n'a pas été redressé au profit des autorités, l'ouragan n'a pas gagné de place nette et visible dans les représentations cinématographiques ou télévisuelles, et sa mémoire oscille perpétuellement entre patrimonialisation amnésique et souvenirs plus ou moins militants. Il est par exemple intéressant de voir comment une artiste comme Beyoncé se sert de Katrina pour appuyer la dimension politique et militante de son dernier album, *Lemonade*, sorti en 2016 dans un contexte étatsunien marqué par les revendications noires américaines et la question de la lutte contre les violences policières menée par le mouvement #BlackLivesMatters[49]. Réalisé par Melina Moutsakas, le clip vidéo du premier *single* de l'album, *Formation* cite explicitement l'iconographie post-Katrina, qu'il met en relation à la fois avec l'imaginaire colonial spécifique de La Nouvelle-Orléans – les plantations, mais aussi la tradition du *plaçage* – et les violences policières contemporaines. Explicite et donc précieux, le potentiel de résistance du maillage mémoriel que tisse Beyoncé à partir de Katrina dans le clip de *Formation* est cependant à nuancer : l'une des plus grandes *stars* de la pop culture contemporaine, elle opère au cœur de l'industrie musicale étatsunienne et d'un système capitaliste dont les logiques néo-libérales ont justement précipité la tragédie qu'a représenté l'ouragan – politiques économiques et sociales agressives menées de longue date, déficit d'assistance publique, privatisation des opérations de secours et de ravitaillement, opportunisme des opérations de reconstruction, gentrification urbaine[50]. À travers l'exemple de *Formation*, on voit en quoi Katrina est également prise dans un état de crise idéologique chronique. Récupérée par Beyoncé onze ans après l'événement, cette hybridation de l'iconographie catastrophiste de Katrina avec la mémoire coloniale étatsunienne est peut-être donc moins le signe d'une véritable stratégie de résistance qu'une preuve de la capacité des systèmes hégémoniques à intégrer, réguler, et *in fine* neutraliser le potentiel oppositionnel de leurs marges.

Paradoxalement permanent, l'état de crise qui étreint Katrina peut cependant se lire comme une stratégie militante, un outil de résistance à l'oubli : si le souvenir traumatique de Katrina pèse aussi lourd, aujourd'hui, sur la conscience collective étatsunienne, c'est précisément parce qu'on ne sait pas quoi faire de cette catastrophe qu'on ne sait pas comment raconter un événement qui résiste autant à la représentation qu'à l'évacuation. Résoudre la crise en conférant à l'ouragan une forme définitive permettrait de s'en saisir pour mieux la repousser, elle et son faisceau de conséquences et d'implications, aux marges, voire en dehors du paysage mémoriel étatsunien. La crise est donc, paradoxalement, ce qui fait exister la catastrophe et rend visible le réseau complexe de problématiques et d'enjeux, notamment socio-culturels, qu'elle sous-tend.

49 Katrina a d'ailleurs été considérée par certains commentateurs comme la véritable origine du mouvement #BlackLivesMatters et des revendications africaines américaines contemporaines ; voir par exemple Jamelle Bouie, « Where Black Lives Matter Began », *Slate*, 23 août 2015, http://www.slate.com/articles/news_and_politics/politics/2015/08/hurricane_katrina_10th_anniversary_how_the_black_lives_matter_movement_was.html

50 Cedric Johnson, « Introduction: The Neoliberal Deluge », *The Neoliberal Deluge. Hurricane Katrina, Late Capitalism, and the Remaking of New Orleans*, Cedric Johnson (dir.), Minneapolis et Londres, University of Minnesota Press, 2011, p. xix-xx.

Charles-Antoine Courcoux

La « crise » (contemporaine) de la masculinité américaine envisagée à partir du cas emblématique de la star Matthew McConaughey

La crise constitue certainement un des phénomènes auxquels la masculinité nord-américaine est le plus fréquemment en proie. Le couplage entre crise et masculinité paraît même si habituel qu'il peut être tenu pour symptomatique du fait que la « crise » – qu'elle soit imaginaire ou réelle ; une rhétorique victimaire ou le symptôme d'une crise du symbolique – représente un paramètre décisif de « la » masculinité américaine dans son acception dominante. Cette congruence entre les termes de crise et de masculinité découle de l'histoire des États-Unis. Comme j'ai pu le faire valoir ailleurs, l'émergence et la diffusion du vocable « *masculinity »* en Amérique, à la fin du XIXe siècle, se sont produites dans un contexte de « révolution industrielle » qui a mis en cause les principes de la conception stéréotypique du masculin qui prévalait jusque vers 1890 et que l'on désignait alors par « *manhood*[1] ». Sans entrer dans les détails, la *manhood*, qui était organisée autour du primat du pouvoir *civilisateur* prêté à l'homme, et notamment son aptitude à brider ses pulsions, s'est trouvée problématisée dans ses fondements par les changements qui se sont produits dans le sillage de l'industrialisation. Au tournant du XXe siècle, les sentiments de féminisation et de déréalisation associés à l'essor moderne entraînent en effet une démonétisation des attributs liés à cette variante du masculin, et débouchent sur l'avènement d'une identité de genre « nouvelle », portée par un mot nouveau : *masculinité*. Cette crise, qui fut donc aussi une crise du patriarcat, induit une transformation des soubassements de l'hégémonie masculine, au sens où la pseudosupériorité de cette identité n'en vint plus à s'adosser aux soi-disant dispositions civilisatrices de l'homme, mais à leur contraire : une opposition nette à la *modernité* et à la *féminité*, *via* l'affirmation d'une virilité sauvage et donc rétive à toute forme de renoncement pulsionnel.

Compte tenu du régime de mutation quasi ininterrompu que connaît l'Amérique depuis cette époque, il est aisé de comprendre pourquoi l'identité masculine est entrée, à la fin du XIXe siècle, dans une ère de « crise » politique et périodique. Du reste, Raeywen Connell inscrit la nécessité de la résolution de telles crises au cœur de sa définition du concept de « masculinité hégémonique ». Pour la sociologue interactionniste, cette masculinité peut être en effet « définie comme la configuration de pratiques de genre qui

[1] Charles-Antoine Courcoux, *Des machines et des hommes. Masculinité et technologie dans le cinéma américain contemporain*, Genève, Georg, 2017, p. 63-115.

incarne la réponse actuellement acceptée au problème de légitimité du patriarcat, qui garantit (ou fait croire qu'elle garantit) la position dominante des hommes et la subordination des femmes[2]. » Selon Connell, incarner une masculinité hégémonique dépend donc de la faculté – inégalement distribuée – des hommes à *performer* une identité qui, dans un contexte socio-historique donné, naturalise leur supériorité supposée en résolvant la « crise du patriarcat » de leur temps. Mais les crises du patriarcat ne se superposent pas nécessairement avec les « crises de la masculinité », dans la mesure où les discours associés à cette expression visent souvent, en creux, à désamorcer toute mise en crise effective du patriarcat. Pour le dire de façon schématique, la crise de la masculinité, en tant que rhétorique spécifique, cherche en général à faire écran à l'(in)stabilité du patriarcat. Cela étant dit, il serait aussi erroné de ramener ces discours à une stratégie concertée ou à une opération qui aurait systématiquement franchi le seuil de la conscience. En introduisant entre parenthèses l'idée que toute performance qui aspire à l'hégémonie « fait croire qu'elle garantit » ([*is taken to garantee*]) une telle résolution, Connell souligne bien que ce qui se joue ici relève plus de la croyance collective que d'une connaissance vérifiée. Cette précision ne vise pas à accréditer la part victimaire des discours de crise de la masculinité, mais à ménager une place aux rôles de la subjectivité et de l'inconscient (individuel et collectif) quant à la formation de ce type de discours. Dans l'ouvrage qu'il consacre à *la* crise de *la* masculinité en tant que mythe, Francis Dupuis-Déri a raison de porter le débat sur le plan des conditions matérielles et symboliques d'existence des hommes qui se disent en proie à des maux qui minent leur vie et/ou leur identité de genre[3]. Le politologue s'émeut à bon droit du fossé séparant les déclarations typiques de ces discours des réalités empiriques qui disent les avantages dont jouissent, comparativement aux femmes ou à d'autres minorités politiques, nombre de tenants de ces discours. Mais si les discours de la crise de la masculinité sont bien des « fictions » ou des « illusions », cette perception n'en possède pas moins, pour ceux ou celles qui en adoptent le point de vue, une dimension autoréalisatrice, dans le sens où elle produit des effets tangibles sur les individus qui y *croient*. Il est dès lors nécessaire de prendre cette croyance et les effets de subjectivation qui la sous-tendent au sérieux si l'on veut comprendre ces discours et leur portée.

Maintenant, si la crise constitue un trait définitoire de l'hégémonie masculine et que les discours de crise associés à cette identité s'inscrivent dans une volonté de résorber ces crises, de telles observations ne doivent pas conduire à sortir la masculinité ou ses « crises » de l'histoire, mais plutôt à interroger, dans une perspective historique et critique, la nature des crises (et donc aussi des rhétoriques de crise) qui déterminent la part changeante des conceptions dominantes du masculin. Pour ce faire, je vais m'attacher à étudier le cas emblématique de la star américaine de cinéma Matthew McConaughey, dans une perspective *star studies*.

La star masculine comme sujet de la crise

Les stars en général et Matthew McConaughey en particulier sont des objets qui se prêtent bien à l'analyse des « crises » que traversent le masculin dans la mesure où la star est un phénomène social. Je pars ici du principe, formalisé par Richard Dyer, que l'aura d'une star de cinéma, son attractivité, la

2 Raewyn Connell, *Masculinities*, St Leonards, Allen & Unwin, 1995, p. 77 [*ma traduction, comme toutes celles de cet article*].

3 Francis Dupuis-Déri, *La Crise de la masculinité. Autopsie d'un mythe tenace*, Montréal, Les éditions du remue-ménage, 2018.

qualité de l'effet qu'elle produit au plan idéologique, procèdent avant tout de l'aptitude de sa *persona* à contenir, à déplacer, à résoudre ou à occulter, à un niveau mythique, les contradictions propres à une société, à une époque donnée[4]. En prenant appui sur cette conception de la « starité » (*stardom*), on peut postuler que, dans le cas des grandes stars masculines, ces dernières deviennent des stars notamment en vertu de leur capacité à personnifier un idéal de masculinité qui défait, déplace ou élude les problèmes de légitimité du patriarcat. Cette fonction, qui, comme on le verra, passe par l'exploitation d'un récit de crise de la masculinité, est intéressante dans le cas de McConaughey, car l'acteur d'origine texane, qui, dès 1996, a joui du statut de star pendant près d'une décennie, a connu une importante période de crise de notoriété, dont il ne s'est sorti que sept ans plus tard, vers le début des années 2010. Or, j'aimerais montrer qu'il n'est pas anodin que cette sortie de crise triomphale, qui a été très médiatisée, coïncide avec les lendemains de la crise financière mondiale de 2008-2009 et la *Great Recession*.

Matthew McConaughey est devenu une star du jour au lendemain. Après s'être fait remarqué dans des petites productions « indépendantes » comme *Dazed and Confused* (Richard Linklater, 1993), *Boys on the Side* (Herbert Ross, 1995) ou *Lone Star* (John Sayles, 1996), l'acteur se fait connaître d'un public plus large en 1996 avec son premier grand succès dans un rôle principal : l'interprétation du jeune avocat altruiste Jake Brigance dans *A Time to Kill* (Joel Schumacher). Cet accès presque instantané au vedettariat se vérifie dans la réception critique de ce thriller judiciaire. Peter Travers, dans le magazine *Rolling Stone* de juillet 1996, déclare par exemple que « McConaughey, 26 ans, est de la dynamite dans une performance pleine d'intelligence, de sex-appeal, de pointes d'humour et d'éclats dignes d'une vraie star ». Dans *Variety* du 11 juillet 1996, Todd McCarthy affirme que « [o]int en tant que star par Schumacher et Grisham, le grand, blond et mince McConaughey possède la beauté traditionnelle des stars de cinéma et est capable de répondre aux exigences des rôles de premier plan. » Enfin, Matthew Gilbert explique, dans le *Boston Globe* du 23 juillet 1996, que McConaughey est « le prochain grand phénomène […] Il a le physique d'une star de cinéma, tout droit en provenance de Longview, au Texas, et il arbore une voix nonchalante qui ferait passer Brad Pitt et Keanu Reeves pour carrément prétentieux. » Ce procès de starification éclair s'achève avec la bénédiction conférée non pas par *une,* mais *deux* couvertures du magazine *Vanity Fair* (photo collective en avril et individuelle en août 1996), la deuxième qualifiant l'acteur de « *Lone Star »*, la nouvelle « star solitaire » qu'Hollywood attendait tant. Cette seconde couverture est intéressante en raison de l'écho qu'elle a eu[5], mais surtout des éléments qu'elle mobilise (Fig. 1). Cadré en plan américain, McConaughey affiche un regard direct et confiant, un teint hâlé, les traits de son visage sont fins et son front est dégagé par une crinière de cheveux blonds plaqués en arrière. Tout de jeans vêtu, avec une chemise entrouverte et une grosse ceinture ornée d'une boucle métallique, l'acteur pose de façon décontractée – de trois quarts, les bras croisés avec l'épaule droite en avant – en prenant appui sur un arrière-fond composé de lamelles de bois brun délavé, qui rappellent un ranch et font ressortir le pourtour bleuté de sa silhouette. Ce type d'iconographie aux connotations très *Far West* et l'échantillon de commentaires précités permettent d'identifier les principaux éléments qui façonnent alors

[4] Richard Dyer, *Stars*, Londres, British Film Institute, 1979.

[5] Voir Robin Pogrebin, « Behold ! A Hot New Star ! But Who Said it First ? », *The New York Times*, 12 août 1996.

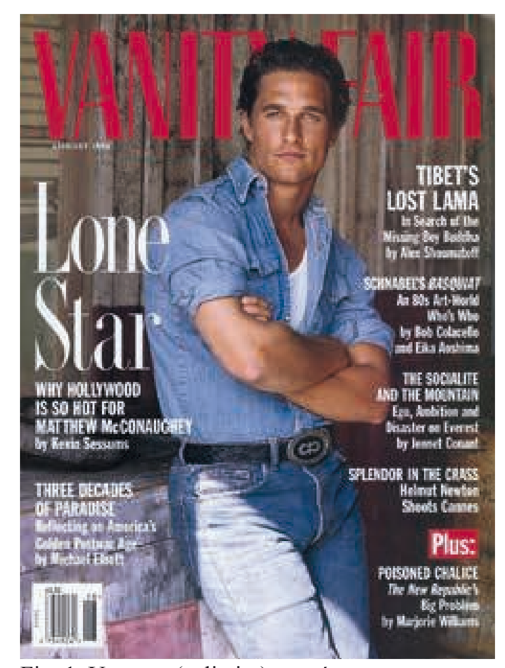


Fig. 1. Une star (solitaire) est née.

la *persona* de McConaughey : la reconnaissance d'une aptitude au jeu d'acteur, assortie d'un physique de beau gosse (grand, blond et élancé), renforcé par des traits (accent, diction, vêtements, décors, posture) qui soulignent ses origines texanes en tant qu'épicentre de la masculinité américaine. C'est l'image du cow-boy moderne, un jeune acteur authentique, au jeu composé de retenue et d'exubérance et, dans le fond, à la physionomie si emblématique d'un certain idéal masculin qu'il rappelle instantanément le physique des grandes stars d'antan.

Comme plusieurs stars masculines de l'époque, nées entre le milieu des années 1960 et le début des années 1970 (Brad Pitt, Keanu Reeves, Matt Damon, Ben Affleck, etc.), McConaughey (né en 1969) a établi sa *persona* à partir d'un ensemble de significations et d'affects qui l'ont inscrit dans le paradigme du « nouvel homme » identifié par Susan Jeffords, c'est-à-dire l'expression caractéristique de l'hégémonie masculine des années 1990[6]. Alors que les « *hard-bodies* » des années 1980, incarnés par Sylvester Stallone ou Arnold Schwarzenegger, s'étaient imposés *via* la personnification des figures violentes et hyper musclées, le « nouvel homme » apparaît sous les traits d'un personnage plus sensible, romantique et duel, doté d'une intériorité, et physiquement plus filiforme. Si, à l'instar du « *hard-body* », le nouvel homme constitue une promesse renouvelée de maîtrise de l'ordre social, il le fait d'une manière beaucoup plus dialectique : par une faculté à allier une force naturelle à une souplesse sans faille, qui lui permet de prendre ses distances vis-à-vis des héros monolithiques des *eighties*. Dans ce contexte, McConaughey endosse fréquemment des rôles qui relèvent de ce que j'ai appelé le « héros polyvalent », c'est-à-dire un type de protagoniste dont la spécificité est de fluctuer entre les pôles, construits comme opposés, de la civilisation (urbaine) et de la nature (sauvage), et qui, ainsi, parvient à réconcilier les contradictions d'une société en constante transformation[7].

Comme les deux couvertures de *Vanity Fair* le montrent, la *persona* de McConaughey s'est fondée sur la promesse, à destination des hommes blancs de classe moyenne, de personnifier le meilleur des deux mondes : la quintessence de la civilisation et la force viscérale de l'Ouest. Dans *A Time to Kill*, la star interprète un avocat au physique avantageux qui, entre deux séquences de plaidoiries en costume, et paré de lunettes de vue, n'hésite pas à enlever sa chemise ou à dénuder ses bras pour révéler une carrure imposante, conforme à l'idéal de virilité américain. Cette tendance à fluctuer entre ces deux pôles, qui sont des styles chargés de connotations de classe, est perceptible tout au long du récit, comme dans la scène de discussion avec sa femme [13:50], où le travail de l'éclairage, les postures qu'adopte l'acteur, sa tenue et sa sueur

6 Susan Jeffords, « The Big Switch: Hollywood Masculinity in the Nineties », *Film Theory Goes to the Movies*, Jim Collins, Hilary Radner et Ava Preacher Collins (dir.), New York, Routledge, 1993, p. 196-208.

7 Charles-Antoine Courcoux, *Des machines et des hommes*, *op. cit.*, p. 333-379.



Fig. 2. Dévoiler le corps musclé *via* la composition visuelle.

participent à l'exhibition de ses avant-bras musclés (Fig. 2). On le voit aussi sur les *lobby cards* du film et les photos de plateau, qui, comme celles de *Contact* (Robert Zemeckis, 1997) l'année suivante, insistent sur la polyvalence physique du protagoniste. Mais la plasticité de la star est aussi perceptible sur un plan « stratégique » puisque, dès le début de sa carrière, il sélectionne ses projets selon une logique éclectique qui le fait osciller entre de seconds rôles dans de grosses productions et des projets prétendument plus risqués (*Lone Star*, *The Newton Boys* [Richard Linklater, 1998], *Frailty* [Bill Paxton, 2002]).

L'ascension de McConaughey s'accélère en 2001 avec son entrée remarquée dans le genre de la comédie romantique. Les réussites commerciales consécutives de *The Wedding Planner* (Adam Shankman, 2001) et *How to Lose a Guy in 10 Days* (Donald Petrie, 2003), où la star côtoie respectivement Jennifer Lopez et Kate Hudson dans les univers bourgeois et urbains typiques du genre, consolident sa cote et renforcent la facette plus « lisse » de sa *persona*. Mais si l'acteur bénéfice de ces succès, son association à ce genre prioritairement adressé aux femmes va vite constituer une impasse pour lui. Sa participation à plusieurs « *rom-com »* de moins en moins lucratives (*Failure to Launch* [Tom Dey, 2006], *Fool's Gold* [Andy Tennant, 2008], *Ghosts of a Girlfriends Past* [Mark Waters, 2009]), combinée aux revers commerciaux de plusieurs films à destination d'un public plus « masculin » (*Reign of Fire* [Rob Bowman, 2002], *Sahara* [Breck Eisner, 2005], *Two for the Money* [D. J. Caruso, 2005]), remet rapidement son statut de star en question, puisque plus aucun de ses films n'emporte de succès significatif entre 2004 et 2011. Après avoir accru sa notoriété, la comédie romantique a précipité son déclin parce qu'elle a rendu son image trop fade et univoque, en structurant ses personnages dans une trop grande proximité vis-à-vis de ce qui est perçu comme le pôle d'une urbanité mondaine, à la fois artificielle et surdomesticatrice. Bien sûr, McConaughey a continué à s'investir dans des productions moins *mainstream*, mais ces films n'ont plus rencontré les succès public ou critique

qu'ils recueillaient auparavant. Ce n'est qu'en revenant à la stratégie qui l'a rendu célèbre, en *ré*activant la dimension dialectique de son image que McConaughey a réussi son come-back sept ans plus tard.

Thématiser la crise, incarner la flexibilité

Pour saisir la spécificité de la fortune du repositionnement de l'acteur à cette époque, il faut prendre en compte le contexte dans lequel ce come-back s'est produit. Comme je l'ai indiqué, la « renaissance » de McConaughey – un phénomène que les médias anglo-saxons ont surnommé la *Mcconnaissance*[8] – a coïncidé avec la Grande Récession. Or cette dernière, loin d'avoir porté aux nues les contradictions des rationalités néo-libérales qui la déterminaient, a accru, en raison du chômage, des dettes, de l'inflation, mais aussi des incertitudes qu'elle a engendrées, les exigences de flexibilité, de rendement et de résilience que ce type de gouvernance imposait déjà aux individus depuis les années 1980. En outre, cette exigence de fluidité sociale a accentué un des paradoxes de la modernité tardive, qui a été bien synthétisé par Hartmut Rosa dans son ouvrage *Résonance :* « l'obligation, liée au diktat de l'authenticité, de découvrir *qui nous sommes vraiment* entre en conflit avec une réalité socioculturelle qui nous enjoint de nous "réinventer" et de nous redéterminer sans cesse. Or cette réinvention est elle aussi tenue de s'accomplir sous le signe de l'"authenticité" : c'est l'un des paradoxes les plus saisissants de notre époque[9]. » Si cette contradiction s'applique tendanciellement à l'ensemble du corps social, ses implications sont encore plus fortes, durant la Grande Récession, pour tout individu qui prétendrait performer une « masculinité hégémonique ». En effet, si l'on s'en tient à la définition de Connell, cette exigence de flexibilité entre en contradiction directe avec le caractère inné, « vrai » et immuable d'une telle masculinité.

Je voudrais arguer que le retour en grâce de McConaughey procède de l'aptitude de sa *persona*, telle qu'elle se reconfigure à compter de 2011, à atténuer les tensions propres à cette contradiction. Je postule que la star représente un cas exemplaire de la réponse perçue comme *valide* à la crise que connaît la masculinité américaine depuis le milieu des 1990 bien sûr, mais *surtout* depuis la Grande Récession ; et cela, parce qu'elle parvient à concilier les pôles de l'authenticité et de la fluidité masculines dans un contexte de crise qui a encore amplifié la demande de souplesse et de productivité à l'égard de l'ensemble de la société. Pour ce faire, tous les films de McConaughey, à partir de *The Lincoln Lawyer* (Brad Furman, 2011), où le cynisme de l'avocat qu'il interprète tranche avec l'altruisme de celui qu'il jouait dans *A Time to Kill*, thématise la crise personnelle et masculine en s'organisant autour de la trajectoire d'un protagoniste dont la (sur)vie est conditionnée par son aptitude à se dépasser, à se jouer des codes et des lois, à faire preuve de créativité entrepreneuriale et surtout à *s'adapter*. À travers son jeu, ses propos, les enjeux narratifs de ses films et ses personnages, l'image de l'acteur retrouve, après un hiatus de dix ans, sa faculté à harmoniser ce que la culture occidentale présente comme des

8 Voir notamment Rachel Syme, « The Mcconaissance », *The New Yorker*, 16 janvier 2014.

9 Hartmut Rosa, *Résonance. Une sociologie de la relation au monde*, traduit de l'allemand par Sacha Zilberfarb avec la collaboration de Sarah Raquillet, Paris, La Découverte, 2018 [2016], p. 29-30.









Fig. 3-6. McConaughey dans un style désormais strict et décontracté.

opposés : l'urbain et le sauvage, les lois du capital et les lois de la nature, le cynisme et l'innocence, le soigné et le crasseux, l'authentique et les jeux de rôle.

Ce renouvellement est observable dans toutes les intrigues des productions qui, dès 2011, contribuent à la reconstruction de sa *persona* sur le mode de « l'accord parfait » – « *perfect fit* », selon la terminologie de Richard Dyer – entre l'acteur et ses personnages[10] : *The Lincoln Lawyer*, *Bernie* (Richard Linklater, 2012)*, Magic Mike* (Steven Soderbergh, 2012), *Killer Joe* (William Friedkin, 2012), *The Paperboy* (Lee Daniels, 2012), *Mud* (Jeff Nichols, 2013), *The Wolf of Wall Street* (Martin Scorsese, 2013), *Dallas Buyers Club* (Jean-Marc Vallée, 2013) et *Interstellar* (Christopher Nolan, 2014). Que ce soit dans ses rôles, l'iconographie qui lui est consacrée ou ses prises de parole, McConaughey incarne une masculinité à la fois puissante et détendue, virile, mais sensible, sexiste, mais pas machiste, qui allie les aspirations américaines à la liberté « naturelle » avec les contraintes du marché et de la modernisation. Cette dialectique est visible dans le type de magazines pour lesquels il pose. Si l'acteur apparaît encore en couverture de *Men's Fitness* en 2011, il diminue désormais la fréquence à laquelle il exhibe son corps athlétique (sa « traversée du désert » ayant été associée à une période « *shirtless »*) au profit d'apparitions en vêtements parfois décontractés, mais surtout plus stricts (chemises, costumes, cravates, veste en cuir, etc.), dans des magazines masculins destinés aux classes managériales : *Esquire* (avril 2011, novembre 2016), *Nylon Guys* (septembre 2012), *Icon* (mars 2015), *InStyle* (octobre 2012), *GQ* (décembre 2013, octobre 2014, novembre 2014), *Details* (avril 2013), *L'Optimum* (novembre 2012, décembre 2014/janvier 2015), *Men's Journal* (octobre 2018) (Fig. 3-6). Le titre qui accompagne la star en couverture de *Nylon Guys* en 2012 est révélateur de sa reconversion : « Virilisez-vous. Matthew McConaughey met une chemise et devient sombre. » Dans un contexte qui exige flexibilité, constance et consentement à la libéralisation, l'image de la star s'articule autour des pôles en apparence antagonistes de l'homme d'affaires détendu et

[10] Richard Dyer, *Stars*, *op. cit.,* p. 129.



Fig. 7. Conjuguer l'homme d'affaires avec le cow-boy.

du cow-boy ténébreux, parfois jusqu'à leur hybridation. On le voit dans le numéro que le mensuel *Esquire* lui consacre en avril 2011 en le mettant en couverture. À l'intérieur du magazine, l'article de Tom Charella s'ouvre sur une double page de McConaughey debout, cadré à hauteur des cuisses, dans le désert, sur fond de ciel bleu, en complet noir cintré et cravate, le visage de profil, avec son regard orienté sur sa gauche par la présence d'un imposant vautour aux ailes en voie de déploiement, juché sur l'avant-bras de l'acteur (Fig. 7).

La coexistence de ces pôles est également apparente dans sa filmographie et dans l'iconographie des affiches de ses films. Sur plusieurs d'entre elles, l'acteur porte soit un chapeau de cow-boy (*Bernie*, *Magic Mike*, *Killer Joe*, *Dallas Buyers Club*), soit un costume et/ou une chemise avec une cravate souvent légèrement dénouée (*The Lincoln Lawyer*, *Bernie*, *The Paperboy*). L'affiche de *Bernie* combine même les attributs des deux types de personnages. La composition visuelle du poster de *Dallas Buyers Club* est aussi intéressante à cet égard (Fig. 8). Le cow-boy émacié interprété par McConaughey est placé à l'avant-plan et au centre d'une composition très claire qui le met en perspective avec des gratte-ciel (autre motif récurrent, présent sur les affiches de *The Lincoln Lawyer* et *Gold* [Stephen Gaghan, 2017]) et un ciel bleu plein de nuages en arrière-plan. La situation du personnage au premier plan, affichant un sourire confiant avec les deux bras grands ouverts (qui renvoie à « l'idiolecte » de l'acteur)[11], comme si toute la ville lui appartenait, souligne le pouvoir du cow-boy entrepreneur et hors-la-loi, prêt à pousser le monde moderne à s'adapter à lui. Tout comme dans le film, McConaughey incarne là un personnage qui a démontré sa légitimité par sa seule persévérance et son ingéniosité, et dont la marginalité aspire à s'imposer comme une norme dans une société désignée comme trop conformiste. L'affiche de *Gold* (Fig. 9) est, à ce titre, l'équivalent inverse et complémentaire de celle de *Dallas Buyers Club*. La star apparaît en costume cravate légèrement débraillé, sur un mode toujours centré, mais avec une mine renfrognée, le front dégarni, une paire de lunettes d'aviateur et le corps visiblement empâté. La position des bras, des jambes et de sa veste suggère la marche en avant du protagoniste au milieu des haies de buildings dorés qui le bordent de façon menaçante de chaque côté. Mais ses jambes, situées, elles, dans le tiers inférieur de l'image divisée horizontalement par un trait, sont ancrées dans une jungle indonésienne à dominante verte, qui tranche avec le haut de l'image et redouble, à une échelle moindre, l'agencement des allées de gratte-ciel. Cette composition binaire donne ainsi à voir une nouvelle version composite de McConaughey en businessman de l'extrême, littéralement aux prises avec l'urbanité écrasante *et* la nature luxuriante.

11 Sur la notion d'*idiolecte* appliquée au jeu d'acteur, et notamment des stars, voir James Naremore, *Acting in the Cinema*, Los Angeles et Londres, University of California Press, 1988.

L'image de cow-boy que la star cultive par ses tenues, par les références à ses origines texanes, par son accent, par les prénoms ou l'ancrage situationnel de ses personnages, lui permet de combiner les deux types de significations que l'acteur active : l'homme lisse et intégré et/ou crasseux et marginal. Dans *Magic Mike* et *Dallas Buyers Club*, McConaughey joue une sorte de nouvel entrepreneur à l'allure de cow-boy, respectivement dans les domaines du striptease masculin et des traitements pharmacologiques. En plus, dans le premier film, son personnage se prénomme Dallas alors que le second, tout comme *Killer Joe* du reste, *se passe à* Dallas. À ce titre, on peut aussi invoquer les spots publicitaires que McConaughey a faits pour la marque automobile Lincoln MKC depuis 2014. Dans l'un d'entre eux, la star affronte un taureau dans sa voiture sur une route déserte avant de faire demi-tour, reconnaissant ainsi la supériorité de la nature juste après avoir suggéré verbalement et visuellement une *analogie* entre l'automobile et la puissance animale (Fig. 10-12). Le succès de cette stratégie discursive se vérifie enfin dans la presse, qui embrasse l'image de l'acteur comme cow-boy moderne, à l'instar du magazine français *Sofilm*, qui déclare sur sa couverture du mois d'avril 2014 qu'il est « le dernier sauvage d'Hollywood » et, en titre de son article et près de vingt ans après la couverture de *Vanity Fair* (et le film de John Sayles), une « Lone Star [...] le dernier cow-boy des États-Unis ». En fin de compte, que soit dans la réception de son jeu, dans ses personnages ou ses propos, tout contribue à la production de l'idée diffuse qu'il y a du cow-boy chez l'homme d'affaires et un sens inné des affaires chez le cow-boy. Cette complémentarité est évidente chez les personnages de Dallas dans *Magic Mike* et de Ron Woodroof dans *Dallas Buyers Club*, qui sont tous deux des hommes d'affaires habillés en cow-boys (quand ils ne sont pas déshabillés).




Fig. 8. Le cow-boy entrepreneur.



Fig. 9. Le businessman aventurier.

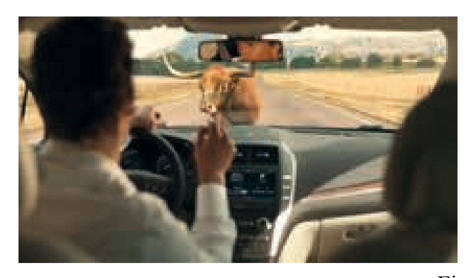



Fig. 10-12. L'analogie par le face à face.



Fig. 13. Le héros ubiquitaire :
fermier et astronaute en même temps.

Une masculinité plurielle

La fonction réconciliatrice endossée par la star se manifeste dans toutes les productions de cette période de « renaissance », souvent aussi *via* un jeu sur la temporalité. La série *True Detective* alterne par exemple entre les vidéos de scènes d'interrogatoire du récit-cadre en 2012, où l'on voit Rustin Cohle (McConaughey) en ex-flic déchu, bavard, négligé, les cheveux très longs, buvant des bières *Lone star* (qui rappellent encore une fois le cow-boy et le titre du film de Sayles), avec un récit enchâssé, situé en 1995, où on découvre le personnage en jeune flic perspicace, taciturne et très propre sur lui. L'une des dernières scènes d'*Interstellar* actualise même cette dualité sous la forme d'un pouvoir ubiquitaire : le personnage de Joseph Cooper (McConaughey) évolue dans un couloir temporel en tenue de cosmonaute jusqu'à ce qu'il accède, prisonnier derrière la bibliothèque de la pièce et essayant de se faire entendre, aux adieux déchirants entre sa fille Murph (Mackenzie Foy) et lui des années plus tôt (Fig. 13). Or Cooper est une sorte de fermier (mais déjà ingénieur) à l'époque de ces adieux. L'astronaute en scaphandre, l'homme du futur, essaie là de communiquer avec lui-même en tant qu'agriculteur, l'homme vertueux du passé ; et cela à travers sa fille, pour sauver le monde. L'anticipation de l'avenir devient la condition nécessaire d'un passé idéalisé, ce qui fait écho à une autre publicité télévisée de McConaughey pour Lincoln MKC. Dans ce spot, le montage articule plusieurs plans de l'acteur, sur le mode du fondu enchaîné, alors qu'il conduit son véhicule à travers la nuit sur une autoroute urbaine, pendant qu'un monologue intérieur déclare en voix-*over* : « Parfois, il faut revenir en arrière pour aller de l'avant. Je ne veux pas dire se souvenir ou chasser des fantômes, je veux dire retourner voir d'où tu viens. Où tu es allé, comment tu y es arrivé, voir où tu vas. Je sais qu'il y en a qui disent qu'on ne peut pas revenir en arrière. Si, tu peux le faire. Il suffit de regarder au bon endroit. » Ici, dans une référence à sa trajectoire professionnelle (« chasser des fantômes » renvoyant à l'échec de *Ghosts of Girlfriends Past*, 2009), l'acteur nous assure que le passé, le fait de regarder en arrière (revenir à son essence masculine, mais aussi aux stratégies qui ont fait son succès), est la condition de possibilité de l'avenir, de pouvoir avancer dans la bonne direction.

Toujours durant cette période, les références extratextuelles aux pertes ou aux prises de poids spectaculaires de la star, qui sont très médiatisées, tout comme la valeur associée à son jeu, attestent l'esprit combatif et l'audace qui caractérisent ses personnages à l'écran. Les efforts diététiques consentis par McConaughey à la ville (pour *Dallas Buyers Club*, mais aussi *Gold*) et le professionnalisme qu'ils connotent sont reversés à l'authenticité et à la ténacité des individus qu'il interprète. Comme l'écrit Jake Coyle le 21 novembre 2013 dans *Akron Beacon Journal :* « Mais ce que *Dallas Buyers Club* est, en fin de compte, c'est l'apothéose d'une autre trans-

formation : le grand demi-tour de McConaughey. » Et le critique de déclarer pour l'*Associated Press* le 21 février 2014 *:* « la transformation de McConaughey devient littérale dans l'histoire du séropositif Ron Woodroof. » Anne Hornaday ne dit rien d'autre dans sa critique de *Dallas Buyers Club* dans le *Washington Post*, le 7 novembre 2013 : « McConaughey livre la performance de sa carrière, caractérisée non seulement par une étonnante transformation physique, mais aussi par une source de compassion profonde et d'intrépidité. […] McConaughey personnifie le genre d'engagement flamboyant et total qui définit le jeu d'acteur à l'écran dans sa plus simple et sa meilleure forme. » Mais si cette plasticité physique fait écho à la faculté d'adaptation de ses personnages, le polymorphisme de McConaughey est aussi allégorique du discours idéologique plus général véhiculé par l'image de la star à cette époque. La brève séquence de *Dallas Buyers Club* [1:07:50] durant laquelle un montage rapide d'images de décollages et d'atterrissage d'avions, d'aéroports, de grandes villes internationales, d'argent, vectorisé par les voyages de Woodroof déguisé en prêtre, en cow-boy et en steward, construit la figure d'un businessman excentrique, manipulateur et globe-trotter, qui fait circuler sa marchandise avec fluidité d'un pays à l'autre, au mépris des lois. Dans ce cadre, la « bonne cause » défendue par le héros fait écran à l'idéologie dérégulatrice du film. Cette séquence représente un concentré de ce discours : la glorification en images d'un cow-boy mondialisé, un « maverick » conscient des opportunités du marché (il est fondateur d'un « club » très sélect « d'acheteurs »), dont la créativité n'est pas entravée par les lois domestiques ou internationales. Woodroof/McConaughey magnifie un libre-échangiste rétif à toute forme d'interventionnisme étatique, qui peut revêtir les identités qu'il souhaite et dont la persévérance et le succès « extraordinaire » prouvent sa vertu. Ce discours repose sur un mélange de niveaux (entre texte et contexte, mais aussi personnage et star) qui est visible dans la conclusion de la critique de *Dallas Buyers Club* par Jake Coyle : « Dans une scène tardive qui pourrait être soit Woodroof soit McConaughey, il se regarde dans le miroir et sourit. »

Bien sûr, on pourrait arguer que les significations contradictoires véhiculées par la star relèvent d'une sorte de « *double speak* », pour emprunter le concept de Noël Burch, c'est-à-dire d'une forme ambigüe et sophistiquée de double sens, cultivée selon Burch par le cinéma hollywoodien « depuis les débuts de Griffith à la Biograph » et, plus encore, à compter de l'abrogation du code de production dans les années soixante[12]. Il s'agit évidemment d'une possibilité de lecture. J'y opposerais néanmoins le fait que si l'image de McConaughey est polysémique, elle fonctionne avant tout comme une « polysémie *structurée*[13] *»*, qui tend à *réconcilier* les pôles qu'elle met sous tension. La réception critique de ses films, qui est ponctuée d'expressions paradoxales voire oxymoriques, tend à montrer que la *persona* de la star parvient à harmoniser ces polarités. Dans sa critique de *Dallas Buyers Club* dans le *Washington Post*, Anne Hornaday signale la dimension « mi vieille-âme, mi-excentrique – qui l'a fait entrer dans la cour des grands en premier lieu », avant d'ajouter que ses « actes antihéroïques, même les plus sordides, posséd[ent] une pureté et une innocence presque pastorales ». Elle conclut en déclarant que « McConaughey n'est pas seulement devenu le diable que nous connaissons. Il est devenu celui que nous aimons. » Dans le *Hollywood Reporter* du 7 septembre 2013, David Rooney proclame que « McConaughey joue admirablement ces changements

12 Noël Burch, « *Double speak*. De l'ambiguïté tendancielle du cinéma hollywoodien », *Réseaux*, vol. 18, n° 99, 2000, p. 110.

13 Richard Dyer, *Stars*, *op. cit.,* p. 3.

subtils, d'une façon habile, pleine d'urine et de vinaigre, mais aussi de cœur inattendu » et que l'acteur « excelle dans cet exercice d'équilibre délicat. » Le 20 juin 2016 dans *Variety*, Owen Gleiberman a décrit le jeu de l'acteur comme une danse qui fluctue « entre l'angélique et le démoniaque », alors que Rachel Syme parle dans *The New Yorker*, le 16 janvier 2014, d'une star à la fois « cool et pleine d'entrain ». Enfin, lors de la cérémonie des Oscars en 2014, dans le cadre de laquelle il a remporté la statuette de meilleur acteur pour *Dallas Buyers Club*, la présentatrice Ellen DeGeneres a comparé la beauté physique de sa co-star Jared Leto (« who's the prettiest ») avec celle de Matthew McConaughey, en précisant que ce dernier était « aussi joli d'ailleurs » (« also pretty by the way »), mais d'une façon « différente, sauvage, sale, un joli sale et sauvage à la fois, mais d'une bonne façon, pas mauvaise. » (« but different, like a rugged dirty, rugged dirty pretty… good dirty not bad dirty. »)

Proclamer l'audace, incarner la fluidité

Si la reconfiguration de la *persona* de la star s'est effectuée sur la base d'une réactivation de sa dimension dialectique et de l'accent placé sur l'opportunisme de ses personnages, elle ne s'est cependant pas limitée à ces aspects. Trois éléments contribuent à la fonction idéologique *plus spécifique* assumée par McConaughey à cette époque. D'abord, l'acteur entame sa reconversion juste après avoir passé le cap de la quarantaine, seuil symbolique qu'il met en avant dans la presse et qui tend à assoir son authenticité *via* la maturité qu'il connote. McConaughey incarne désormais la nouvelle version (moderne) du même homme (éternel), celui qui mûrit sans décliner ; et qui s'exonère ainsi du coût temporel de la crise. Ensuite, le fait que pratiquement tous ses films – que ce soit *Magic Mike*, *The Wolf of Wall Street*, *Dallas Buyer Club*, *Bernie* ou *Gold* – thématisent la question de la crise économique en la liant à une crise existentielle ou écologique. C'est dans ce contexte de « crise » que la maîtrise qu'il a acquise de son corps prend tout son sens : la star à succès, comme ses personnages, renvoie l'image rassurante de la possibilité d'une coexistence entre l'homme pluriel et l'homme authentique, dans un monde aux repères changeants où la réussite se fonde sur une capacité adaptative. La reconnaissance de cette faculté trouve des actualisations concrètes dans le *Washington Post*, qui qualifie l'acteur de « métamorphe », ou dans *Le Monde*, qui l'appelle le « transformiste » le 24 janvier 2014. Depuis 2011, l'image McConaughey n'est plus seulement celle d'un acteur qui peut jouer différents types de personnages, comme dans la première partie de sa carrière, mais celle d'un comédien qui peut modifier son corps au gré des fluctuations contextuelles. Il n'est plus flexible, il est *fluide*.

Cela s'entend, de Robert De Niro à Léonardo DiCaprio en passant par Christian Bale, McConaughey n'est pas le seul acteur doté d'une telle capacité. Toutefois, il est probablement le seul – et c'est mon troisième point – à assortir ses performances d'une dimension didactique. En effet, dans plusieurs scènes de ses films, dont certaines sont devenues « cultes », ses personnages énoncent verbalement et/ou exhibent physiquement les techniques qui leur permettent de performer, pour citer Hartmut Rosa, ces « identités situatives[14] ». Que ce soit dans la scène d'apprentissage du strip-tease devant un miroir dans

[14] Hartmut Rosa, *Accélération. Une critique sociale du temps*, traduit de l'allemand par Didier Renault, Paris, La Découverte, 2010 [2005], p. 283-305.

Magic Mike [34:57], celle de conseils à Jordan Belfort (Léonardo DiCaprio) au restaurant dans *The Wolf of Wall Street* [7:58], la scène de torture humiliante à la fin de *Killer Joe* [1:24:23] ou celle où il expose le principe de son « club » dans *Dallas Buyers Club* [53:01], on retrouve un dispositif didactique sensiblement similaire, organisé autour d'un binôme « maître-élève », au sein duquel McConaughey campe le rôle du maître qui partage les secrets de sa réussite en faisant preuve d'une audace décomplexée, doublée d'une mise en spectacle de son corps. Dans chacune de ces scènes, et en dépit de leurs différences de visées et de tons, McConaughey donne doublement corps aux propos qu'il développe au plan verbal : en mobilisant une métaphore ou une référence sexuelles[15] et en matérialisant son audace *via* une mise en jeu « limite » de son corps. Dans *Magic Mike*, ce jeu passe par le (panto)mime d'un striptease en culotte et petit t-shirt jaune moulant devant une grande glace, en compagnie de son élève, alors que dans *The Wolf of Wall Street*, son personnage fait l'apologie de la consommation d'alcool et de cocaïne avant de fredonner un air au plein restaurant huppé, au rythme des percussions de son poing sur sa poitrine. Si le spectacle corporel de *Dallas Buyers Club* se fonde continuellement sur la vitalité insolite de la silhouette décharnée de McConaughey (avec une ouverture de ses bras ici, comme sur l'affiche), celui proposé par *Killer Joe* s'inscrit dans une veine radicalement plus dérangeante, qui connote la détermination au même titre que le « déséquilibre » du tueur. Vers la fin du film, ce dernier contraint en effet le personnage de Sharla (Gina Gershon) à faire une fellation à une aile de poulet placée à hauteur de ses parties génitales, pendant qu'il expose ses exigences à la femme et son mari, en simulant physiquement la jouissance. Qu'elle relève du registre du sordide, du sérieux ou de l'humour, chacune de ces scènes et des performances qu'elles comportent – toujours à la lisière de la parodie – dit de façon éloquente la versatilité de l'acteur, l'étendue de son jeu, son audace, mais aussi le cynisme et la grande assurance attestée par le comportement imp(r)udent de ses personnages.

La *Mcconnaissance* ou l'exacerbation/atténuation de la crise de la masculinité

L'étude du come-back exemplaire de Matthew McConaughey en tant que star au début des années 2010 me semble porteuse de deux enseignements. Elle suggère d'abord combien l'efficacité idéologique de la mise en œuvre d'un discours qui a trait à la crise de la masculinité est indissociable de son contexte d'énonciation. Dans le cas présent, il y a fort à parier qu'un tel discours n'aurait pas opéré si la star qui s'en est fait le véhicule n'avait pas suscité une telle adhésion, si l'articulation entre sa *persona*, ses trajectoires professionnelle et personnelle, et les enjeux narratifs de ses films n'étaient pas entrés en résonance avec – et n'avaient pas été alimentées en retour par – les tensions de la période. La *Mcconnaissance* peut en effet être interprétée comme la célébration autoproclamée de la capacité unique d'adaptation de la masculinité blanche dans un contexte social et économique dont les transformations, notamment les exigences accrues de rendement et de fluidité, ont mis potentiellement

15 Il s'agit de la pénétration pour signifier la fonction érotique du strip-tease dans *Magic Mike* ; de la masturbation en rapport avec l'endurance du businessman dans *The Wolf of Wall Street* ; de la fellation comme signe de soumission dans *Killer Joe* ; de la translation du modèle économique de la prostitution dans le champ du commerce thérapeutique dans *Dallas Buyers Club*.

en péril la conception stéréotypique de la supériorité de cet homme blanc. Dans ce cadre, la crise thématisée au niveau fictionnel s'entremêle donc de façon inextricable, au plan rhétorique, avec les tensions concrètes issues de la Grande Récession. En combinant constance et fluidité, McConaughey personnifie la possibilité de se réinventer constamment, de réussir par le travail sans prendre le risque de se perdre dans l'anonymat du monde moderne ou de se faire liquider par son système globalisé. La *Mconnaissance* représente le triomphe d'un acteur mû par une volonté nouvelle : celle du « space cow-boy » (titre en couverture de *GQ* en novembre 2014) qui, comme dans *Interstellar*, s'affranchit des lois de la pesanteur et maîtrise l'espace et le temps pour que *plus il change, plus les choses restent les mêmes*. De telle sorte que, réciproquement, il faut que les choses changent, qu'il y ait crise, pour qu'il reste *le* même. De ce point de vue, la nature de l'effet idéologique produit par la *persona* de la star, sa capacité à faire fond sur un contexte de crise pour naturaliser une masculinité qui transcende les effets de la crise et du temps, a certainement été le mieux résumée par Rachel Syme quand elle écrit dans le *New Yorker :* « McConaughey semble puiser dans quelque chose d'essentiel, rester lui-même tout en s'étirant, vieillir tout en restant au même âge. » Il est à la fois l'homme élastique et l'éternel masculin, pareil à lui-même parce que perpétuellement changeant.

Mais il faut relever que, plus fondamentalement, ce qui fait problème dans les discours de *la* crise de la masculinité est sans doute moins la crise ou son degré de fictionnalité que la prémices de tels discours : le fait que *la* masculinité existerait, qu'elle serait autre chose que l'un des deux principaux termes de la fiction culturelle qui nous gouverne. Cette fiction, c'est celle plus large *via* laquelle les actrices et les acteurs du champ social sont d'ordinaire amené·e·s à donner corps à leurs relations de pouvoir et de savoir, aux différences perçues et aux inégalités qu'ils réfèrent en retour, de façon imaginaire, aux distinctions anatomiques entre femmes et hommes. Le sous-titre de la couverture du numéro d'*Esquire* d'avril 2011 – qui célébrait le retour de McConaughey en annonçant « *[w]elcome back to the world of men* » – montre que, sur ce point aussi, la star est parvenue à (res)susciter la croyance en la renaissance et la vitalité d'une catégorie qui n'avait pourtant guère eu le temps de s'estomper.

Calum Watt

L'image est-elle un produit dérivé ? *Film Catastrophe*, la théorie du cinéma et la crise financière de 2008

Cet article vise à mettre en regard plusieurs propositions récentes avancées dans la théorie du cinéma concernant la finance et les produits dérivés financiers. Il a plus précisément pour objectif d'esquisser certaines des implications liées à deux analyses novatrices – celles des théoriciens du cinéma Jonathan Beller et Peter Szendy[1] – en les prolongeant avec la notion de dérivation financière telle que l'a théorisée Randy Martin. Dans le champ de recherche sur la relation entre le cinéma et la crise financière mondiale de 2008[2], on peut faire la distinction approximative entre, d'une part, les travaux s'intéressant directement à la représentation cinématographique de la crise financière de 2008 et de ses différents effets[3] et, d'autre part, les réflexions plus théoriques sur la relation entre les formes de l'image et le capital financier d'aujourd'hui. Ce qui nous intéressera surtout chez Beller et Szendy, c'est l'ambivalence d'une métaphore qui consiste à voir les images en tant que produits dérivés (qui étaient au cœur de la crise de 2008). Si la relation entre les images et l'économie est bien sûr très ancienne[4], la dérivation financière peut être vue comme un prisme pour penser l'image audiovisuelle aujourd'hui.

La première partie de l'article va conjuguer certaines idées de Beller et de Szendy (notamment la machine à dérivés et l'iconomie) qui, en partie provoquées par la crise financière récente,

1 Bien entendu, je ne suis pas le premier à faire dialoguer ces deux penseurs ; voir par exemple Mathias Kusnierz, « L'usure iconique. Circulation et valeur des images dans le cinéma américain contemporain », *Transatlantica*, n° 2, 2016, https://journals.openedition.org/transatlantica/8330

2 L'idée même qu'il s'agisse d'une « crise » et la définition de ce terme sont parfois discutées. En analysant le film *Margin Call* (J. C. Chandor, 2011) qui s'inspire de la chute de la banque d'investissement Lehman Brothers, Bruno Péquignot soutient que 2008 ne relève pas d'une « crise *du* capitalisme », mais d'une « crise *dans* le capitalisme » : « De ce point de vue, la crise boursière dans le capitalisme, loin de l'affaiblir, le renforce et est même une condition nécessaire à son existence, c'est-à-dire à son développement. Le capitalisme ne peut survivre que dans la crise, elle n'est pas conjoncturelle, comme l'écrivent les journalistes et les politiques et certains économistes, elle est structurelle, c'est-à-dire, pour être bref, que la crise est l'essence même du capitalisme ». Voir Bruno Péquignot, « Un récit pour faire peur : la crise du capitalisme », *Récits de la crise. Mythes et réalités de la société contemporaine*, Christiana Constantopoulou (dir.), Paris, L'Harmattan, 2017, p. 39-50 (en particulier p. 44, p. 47-48).

3 Voir par exemple : Miriam Meissner, *Narrating the Global Financial Crisis: Urban Imaginaries and the Politics of Myth*, New York, Palgrave Macmillan, 2017 ; Michelle Gales, Claudie Jouandon (dir.), *La Revue Documentaires*, n° 25, « Crises en thème. Filmer l'économie », 2014 ; Constantin Parvulescu (dir.), *Global Finance on Screen: From Wall Street to Side Street*, New York, Routledge, 2017 ; Joël Augros, (dir.), *CinémAction*, n° 171, « CinémArgent », 2019.

4 Voir par exemple : Marie-José Mondzain, *Image, icône, économie. Les Sources byzantines de l'imaginaire contemporain*, Paris, Seuil, 1996 et Jean-Michel Rey, *Le Temps du crédit*, Paris, Desclée de Brouwer, 2002.

nous permettent de repenser les productions visuelles dans le cadre d'une théorie financière de l'image. Dans la deuxième partie, je considère ces motifs à travers l'analyse d'une séquence de *Film Catastrophe* (2018) de Paul Grivas.

Machines à dérivés et marchés psychiques

Commençons avec une proposition frappante de Beller : « L'expression est devenue une couverture, un pari, une manière de se servir de la marge ouverte par la volatilité du social : elle est devenue un produit dérivé[5] ». Cette proposition émane d'un cadre théorique propre au domaine des études cinématographiques, tout en ayant clairement une dimension politique, technologique, économique et existentielle. L'originalité de l'affirmation réside dans la volonté de conceptualiser la situation actuelle des médias et du cinéma dans un monde que l'on dit complètement financiarisé. Le mot « volatilité » signale l'extension d'une logique de gestion de risques dans tous les domaines de la vie[6]. Par « l'expression », Beller semble désigner toutes les manières humaines de s'exprimer, mais surtout les modalités de l'expression qui s'effectuent à travers les plateformes numériques, les réseaux sociaux et les arts audiovisuels. Selon lui, en nous exprimant, nous empaquetons des « faisceaux » (*bundles*) sémiotiques (dérivés de la vie et des autres images) comme s'il s'agissait d'un pari ou d'une titrisation (terme sur le sens duquel nous revenons plus bas) contre notre « saisie » (faisant ici allusion aux saisies hypothécaires étatsuniennes lors de la crise), c'est-à-dire simplement pour garder la tête hors de l'eau[7]. Dans cette polémique sévère et militante, toute communication relève d'une logique financière, toute action pourrait être vue comme une couverture des risques, ou comme un positionnement sur le marché[8]. L'angle d'attaque ici, c'est de littéraliser la métaphore, de voir les films et les images numériques comme des produits dérivés financiers[9], de voir l'image *en* produit dérivé. La condition existentielle des *traders* est donc en quelque sorte généralisée pour tout le monde. Beller va donc proposer de voir la caméra comme une machine à dérivés : une machine ou un « programme » (au sens flusserien) qui rassemble en faisceaux des éléments signifiants avant de les distribuer en images[10]. Selon Beller, même si le cinéma dit « radical » n'échappe pas plus à cette logique que le cinéma « commercial », pour autant certains films sont capables de révéler et de détourner cette condition en vue d'un avenir alternatif[11]. Je vais suggérer plus bas que *Film Catastrophe* pourrait être considéré comme l'un de ces films.

La notion bellerienne d'« expression » s'accorde alors bien avec l'idée de Randy Martin de « logique sociale de la dérivation financière[12] ». Qu'est-ce à dire ? Dans les services financiers, les produits dérivés sont des contrats qui fixent le prix d'un échange à une date future. Par le biais de ces contrats, le risque est mis à prix, échangé comme véhicule d'investissement et ainsi partagé et théoriquement géré. Plus spécifiquement, il est question de la

5 « Expression has become a hedge, a wager, a playing of the spread opened by the volatility of the social, in order to access the upside; it has become a derivative ». Jonathan Beller, *The World Computer: Derivative Conditions of Racial Capitalism*, Durham (NC), Duke University Press, 2021, p. 228.

6 *Idem*, p. 241.

7 *Idem*, p. 230.

8 *Idem*, p. 223. Voir également p. 184-190.

9 *Idem*, p. 222.

10 *Idem*, p. 222.

11 *Idem*, p. 197-205. Il donne comme exemples : *Squatterpunk* (Khavn de la Cruz, 2007) et *Three Times* (Hou Hsiao-hsien, 2005).

12 Randy Martin, *Knowledge Ltd: Toward a Social Logic of the Derivative*, Philadelphie, Temple University Press, 2015. Pour un extrait en traduction française : « La logique sociale de la dérivation financière », traduit de l'américain par Yves Citton, *Multitudes*, n° 71, 2018, p. 59-68.

titrisation, ce qui désigne la transformation des crédits bancaires (les « produits de référence ») en titres qui seront « rassemblés en bloc et cédés à des fonds communs de créances dont on vend ensuite les parts à des investisseurs sous forme d'obligations[13] », processus qui crée ainsi la liquidité financière. Parmi tous les produits dérivés de la finance structurée, Martin et Beller semblent considérer comme paradigme le *collateralized debt obligation* (CDO ; en français, TGC pour « titre garanti par des créances[14] »), qui est effectivement un bloc, un faisceau, un « mille-feuille financier[15] » composé de (tranches de) créances et de titres variés. Or, Martin détache cette logique de son contexte purement financier :

> D'un point de vue très général, on parle de dérivation pour désigner une transmission de quelque valeur depuis une certaine source en direction de quelque chose d'autre, un attribut de cette expression originelle qui peut être combiné avec des caractéristiques similaires, un facteur variable qui peut évoluer en harmonie ou en dissonance avec certains autres facteurs[16].

Aux côtés des fonds spéculatifs, il conçoit ainsi la danse postmoderne, le hip-hop et diverses formes d'échantillonnage artistique comme des manifestations privilégiées de ce « mode de socialité » résultant en l'occurrence des « luttes relatives à la colonisation et à la décolonisation[17] ». Suivant cette conception, le développement de la finance après la fin du système de Bretton Woods dans les années 1970 va de pair avec les divers mouvements critiques et culturels des années 1960 : ils consistent dans les deux cas en une logique qui défait et dénoue les systèmes clos. Dans cette conception, les « innovations » financières ne sont que les manifestations d'une logique sociale sous-jacente. Dès lors, une marge s'ouvre en entraînant une dispersion et une recombinaison des attributs de systèmes auparavant sécurisés.

De façon similaire, Yves Citton – traducteur de Martin et, comme lui, moins pessimiste que Beller – fait l'hypothèse selon laquelle les *traders* financiers se présentent comme les modèles d'un nouveau régime de la « recherche-création ». Dans cette forme de gouvernementalité, où la valeur se concentre dans les dérivations et les potentialités (les *start-ups* et l'*underground* artistique, par exemple) plutôt que dans les objets, on est tous de plus en plus obligés de dériver, d'improviser, de devenir simultanément chercheur et artiste. Les *traders* et la titrisation apparaissent ainsi comme « une forme particulière, et particulièrement prégnante, de recherche-création[18] ». Les opérations de la finance s'avèrent donc avoir une certaine parenté avec les pratiques d'artistes et de chercheurs.

Dans son ouvrage récent, Beller développe les thèses qu'il a avancées précédemment par rapport à « l'économie de l'attention[19] » tout en les englobant et en les modifiant sous le nouveau paradigme des produits dérivés. Beller considère les images numériques contemporaines comme des produits dérivés d'une infrastructure financière-médiatique fondée sur

[13] André Orléan, *De l'euphorie à la panique. Penser la crise financière*, Paris, Éditions Rue d'Ulm, 2009, p. 104.

[14] *Idem*, p. 55.

[15] Cédric Durand, *Le Capital fictif. Comment la finance s'approprie notre avenir*, Paris, Les Prairies ordinaires, 2014, p. 83.

[16] Randy Martin, « La logique sociale… », *op. cit.*, p. 61

[17] *Idem*, p. 67. Martin continue : « La colonisation est un processus consistant à attacher et limiter (*bounding*) une population, à effacer son contenu propre, pour lui imposer une forme d'attachement (*binding*) administrée par la force de relations de possession et de propriété. Dans sa définition la plus générale, la décolonisation consiste à faire violence à cet attachement limitatif, à cette limite d'enfermement (*boundary*), à la déplacer, à la reconfigurer ».

[18] Yves Citton, « Post-scriptum sur les sociétés de recherche-création », *Pensée en acte. Vingt propositions sur la recherche-création*, Erin Manning et Brian Massumi (dir.), Dijon, Presses du réel, 2018, p. 97-124.

[19] Jonathan Beller, *The Cinematic Mode of Production: Attention Economy and the Society of the Spectacle*, Lebanon (NH), Dartmouth College Press, 2006.

l'exploitation de nos modes d'expression et sur l'expropriation raciale. Cela pourrait paraître hyperbolique, mais sous la plume de Beller, il ne s'agit pas d'une métaphore. Pour lui, les images numériques et même nos pensées et nos rêves sont les produits dérivés d'un système global relevant des médias qui est une extension du système financier, la culture étant complètement financiarisée et englobée par le capital. Beller présente son argument de manière hyperbolique précisément pour encourager ses lecteurs et lectrices de réfléchir à leur implication dans une logique financière considérée comme totalisante. Beller indique dans son argumentation que la financiarisation est contemporaine de la numérisation et de l'informatisation des décennies récentes, mais que celles-ci relèvent de processus capitalistes datant de plusieurs siècles. La question qui en découle pour Beller est de savoir s'il serait possible de créer un produit dérivé plus juste – voire communiste. À ce titre, il propose de collaborer avec les développeurs de cryptomonnaies dans l'espoir que celles-ci pourraient favoriser une démocratisation des outils financiers ainsi qu'un régime d'expression qui ne serait pas fondé sur l'extraction de la valeur[20].

La perspective de Beller semble presque impensable hors du contexte de la crise financière de 2008 et de la mise en question des produits dérivés qui en a résulté. Le cas du *Supermarché du visible* (2017) de Peter Szendy – qui propose à sa manière une autre conception financière ou économique de l'image – paraît différent. Selon Szendy : « Nous habitons un monde de plus en plus saturé d'images […] l'espace de la visibilité semble être littéralement submergé[21] ». C'est dans ce contexte que la question de la valeur et de la circulation des images se pose. Partant de l'hypothèse d'une équivalence entre l'image et la monnaie, Szendy propose le concept d'« iconomie » pour désigner une économie des images[22]. Même si le cinéma occupe une place privilégiée dans son livre, cette notion englobera toutes les images. Dans l'exposition de 2020 au musée Jeu de Paume dont il était commissaire, *Le Supermarché des images*, Szendy réunit des œuvres artistiques qui s'interrogent sur « la dimension économique de la vie des images[23] ».

Pour Szendy, comme pour Beller et Martin, dans la mesure où les produits dérivés déconstruisent les commodités et les actifs, jusqu'au point de diviser l'individu lui-même, ces produits constituent « la texture même » de nos sociétés[24]. Pour autant, les références de Szendy aux produits dérivés financiers sont moins fréquentes que chez les autres penseurs[25]. Néanmoins, il me semble qu'il existe dans le texte de Szendy une négociation cachée avec la crise de 2008. En l'espèce, on pourrait penser à un passage en début du texte dans lequel Szendy place une hésitation dans une parenthèse qui ouvre pourtant de multiples perspectives :

20 Jonathan Beller, *The World Computer*, *op. cit.*, p. 222-254. L'avantage supposé des cryptomonnaies basées sur la blockchain, qui sont apparues dans le sillage de la crise de 2008, vient de la désintermédiation, c'est-à-dire elles pourraient potentiellement permettre aux activistes de contourner les banques et de dessiner leurs propres monnaies dédiées aux projets engagés, communautés, etc. Voir Laurence Allard, « Cryptomonnaies : usages et pratiques », *Progressistes*, n° 19, avril 2018 ; Guillaume Helleu, Anthony Masure, « Total Record : les protocoles blockchain face au post-capitalisme », *Multitudes*, n° 71, 2018, p. 70-79.

21 Peter Szendy, Emmanuel Alloa, Marta Ponsa (dir.), *Le Supermarché des images*, Paris, Gallimard/Jeu de Paume, 2020, p. 14.

22 Peter Szendy, *Le Supermarché du visible. Essai d'iconomie*, Paris, Éditions de Minuit, 2017, p. 20.

23 Peter Szendy, Emmanuel Alloa, Marta Ponsa (dir.), *Le Supermarché des images*, *op. cit.*, p. 15. Voir le livret et la « visite virtuelle » de l'exposition : http://www.jeudepaume.org/?idArt=3288&page=article

24 Peter Szendy, « Derivative Shakespeare: *The Merchant of Venice* and Dividual Capitalism », *Diacritics*, n° 47, 2019, p. 62-79 (en particulier p. 64).

25 Dans un essai consacré à Shakespeare, Szendy propose « une analogie, une équivalence » entre les produits dérivés et les figures rhétoriques de la métaphore et de la synecdoque. *Idem*, p. 73. En revanche, dans l'un des « suppléments » au *Supermarché du visible*, Szendy considère les produits dérivés au sens publicitaire, proposant à propos de *Godzilla* (Roland Emmerich, 1998) que « tout blockbuster qui se respecte doit également se miniaturiser en se déclinant sur d'innombrables supports et produits dérivés ». Peter Szendy, *Le Supermarché du visible*, *op. cit.,* p. 125.

> (Peut-être est-ce d'ailleurs le caractère intrinsèquement échangiste de la sensibilité ou de la sensationnalité, peut-être est-ce ce marché des échanges toujours déjà logé au cœur du sensible qui rend possible ce qu'il nous faudra bien décrire comme sa marchandisation sans précédent à l'époque du capitalisme globalisé)[26].

Une telle phrase peut se lire de manière radicalement différente selon qu'elle a été écrite après le krach ou, disons, dans les années 1990, au comble de la fièvre d'une supposée « fin de l'histoire » associée à l'inéluctable triomphe du libre marché. Selon maints penseurs, la crise financière de 2008 a marqué un effondrement idéologique d'une telle croyance[27].

Szendy avait précédemment postulé dans *Tubes* (2008) « une certaine homologie entre le marché et la psyché[28] ». Ce qui explique la persistance des tubes, c'est « l'hymne intime qu'ils entonnent, au plus profond de nous, à la gloire de l'échange[29] ». En s'appuyant sur des idées de Walter Benjamin et de Freud, Szendy suggère que les tubes « n'auraient au bout du compte rien à dire d'autre que l'exposition nue de cette structure d'interchangeabilité, d'équivalence générale, de circulation. Ils ne feraient, au fond, que *se prêter à.* Se prêter au *change*[30] ». Dans *Le Supermarché du visible*, ce sont les images qui portent cette pure valeur d'échange sur le dos. Lors d'un entretien, Szendy revient sur cette notion du marché au cœur du sensible. Les chansons à succès et les séquences filmiques « ne cessent de s'échanger, de se substituer les uns aux autres, de s'enchaîner sur une sorte de marché. Et ce n'est pas seulement un marché extérieur, objectif, c'est aussi immédiatement un marché psychique[31] ». Cette idée d'une structure sous-jacente de la psyché qui serait identifiable à un marché (position qu'il couvre avec un « peut-être » répété) pourrait sembler proche de la subsomption capitaliste déplorée par Beller, mais sans la connotation négative que l'on trouve chez Beller. Pour les deux, « il n'y a pas ou plus de vue *hors marché* (à supposer qu'il y en ait jamais eu)[32] ». Clairement, pour ces penseurs postmarxistes, nos façons de percevoir et nos modes de pensée seraient « le produit ou le reflet de rapports économiques et sociaux sous-jacents[33] ». La différence, c'est que cet état de fait, pour Beller, doit être transformé par un programme révolutionnaire. On ne devrait pas interpréter la lecture de Szendy comme symptomatique (de la façon dont on intériorise de manière passive les normes du marché sous la financiarisation) ; c'est plutôt comme si pour Szendy quelque chose de l'ordre de la dérivation avait (« peut-être ») toujours déjà été là, à l'intérieur même de l'esprit. Traversé par des fragments de la musique et des films, c'est un marché de ce qu'on pourrait appeler les produits dérivés esthétiques. Bref, la perspective de Szendy est moins militante et peut-être plus complexe que celle de Beller[34]. Même s'il ne fait pas référence directe à la crise financière dans sa réflexion, Szendy semble lui répondre en filigrane en nous montrant comment on n'en finira jamais avec les marchés.

La crise de 2008 est ainsi un contexte important pour comprendre la conception financière de l'image chez Beller et Szendy. Les positions de

26 *Idem*, p. 14.

27 Voir par exemple Joseph Vogl, *Le Spectre du capital*, Diaphanes, Bienne, 2013 [2010].

28 Peter Szendy, *Tubes. La philosophie dans le juke-box*, *Paris,* Minuit, 2008, p. 77.

29 *Idem*, p. 77-78.

30 *Idem*, p. 80-81.

31 Peter Szendy et Dork Zabunyan, « Entretien : ausculter les images », *Meeting Point*, n° 2, 2018, p. 5, http://lemagazine.jeudepaume.org/wp-content/uploads/2018/02/SZENDY%E2%80%93ZABUNYAN%E2%80%93fr.pdf

32 Peter Szendy, *Le Supermarché du visible*, *op. cit.*, p. 117.

33 *Idem*, p. 15.

34 Szendy note à propos du livre précédent de Beller : « il est difficile de suivre Beller lorsqu'il postule une sorte d'origine édénique ou supralapsaire du regard que le capitalisme aurait peu à peu corrompu ». *Idem*, p. 120.

Beller, Martin et Szendy se complètent à mon avis, et sont à comprendre ensemble (quoiqu'avec des accents différents) afin d'articuler une esthétique financière de l'image. Conjuguer leurs positions, c'est concevoir toutes les images dans une iconomie unique, mais une iconomie où les éléments des images sont toujours en train de se désassembler et de se réassembler en nombreux produits dérivés jusqu'au « marché » qui se trouve à l'intérieur de la psyché. C'est en associant ces trois conceptions qu'on peut travailler l'ambivalence fondamentale de la logique de la dérivation qui, bien sûr, relève aussi d'une logique violente et hypertrophique, qui prend au piège notre avenir[35], qui engendre la précarité et qui transforme les valeurs sociales en « actifs » qui rapportent du crédit. Laissons de côté ici le fait que les produits dérivés continuent à poser un risque systémique pour l'économie mondiale. Mais comme le montre Martin, la logique « omniprésente » de la dérivation financière manifeste ses propres « principes de socialité[36] » qui tendent à ouvrir, en réponse, de nouvelles formes d'association sociale dans les ruines de l'ordre actuel.

Film Catastrophe et films dérivés

Un bon exemple d'un film qui manifeste ce qu'on peut appeler d'après Martin une logique dérivée de l'image est celui de *Film Catastrophe* (2018) de Paul Grivas[37]. *Film Catastrophe*, qui dure une cinquantaine de minutes, est à première vue une espèce de *making-of* de *Film Socialisme* (2010) de Jean-Luc Godard, montrant ce dernier et son équipe de trois personnes au travail à bord de la fameuse croisière Costa Concordia qui fera naufrage trois ans après le tournage. Grivas est le neveu de Godard et il a travaillé comme assistant sur *Film Socialisme* et *Notre Musique* (2004). Grivas décompose et recompose les images de *Film Socialisme* en ajoutant des scènes coupées, des bêtisiers, ses propres enregistrements du tournage, et des images du naufrage prises par les passagers sur leurs téléphones portables.

L'intérêt de *Film Catastrophe* en vue d'une réflexion sur les images et les produits dérivés ne tient pas simplement au fait qu'il se décline comme film « dérivé » de *Film Socialisme*, mais aussi parce que ce dernier film met déjà en évidence à la fois sa dimension contextuelle de film lié à la crise de 2008 (notamment par la présence dans le film de l'économiste et chroniqueur de la crise Bernard Maris)[38] et le lien entre les événements contemporains et le monde technique des images. Le film godardien d'origine, tourné uniquement en numérique, montre dans sa première partie (« Des choses comme ça ») la capacité d'une caméra dans les mains des touristes à produire d'innombrables images[39]. C'est grâce à cette proximité entre la finance en tant que thème et les techniques de l'image que les films de Godard et Grivas se prêtent à une analyse szendienne ou bellerienne. Or, Grivas pousse plus loin cette logique en mobilisant une pratique de la dérivation.

Un exemple de cette dynamique se trouve dans la séquence commençant vers la cinquième minute du film. Nous sommes sur le pont du paquebot.

35 Cédric Durand, *Le Capital fictif*, *op. cit.*

36 Randy Martin, « La logique sociale… », *op. cit.*, p. 60.

37 Le film peut être visionné sur le lien suivant : https://www.filmcatastrophe.com

38 Voir Calum Watt, « "Money is a Public Good": Godard's *Film Socialisme* (2010) and Bernard Maris », *Studies in French Cinema*, vol. 19, n° 1, 2019, p. 40-54.

39 Sur l'importance des caméras dans le film, voir Roland-François Lack, « A Photograph and a Camera: Two Objects in *Film Socialisme* », *Vertigo*, n° 30, 2012.

L'image alterne entre les images en haute résolution de *Film Socialisme* et des images de basse qualité. On voit des plans où un personnage regarde la mer sur le pont. La séquence dure une minute et 45 secondes et elle peut être divisée en neuf plans. (*voir page 122-123*)

Film Catastrophe documente l'artiste Godard à la recherche d'images et on voit tout au long du film ses mains faisant le clap pour synchroniser l'image et le son. Le clap dans les deux premiers plans de la séquence décrite ci-dessus marque en même temps la création d'une image comme une tranche coupée dans l'élaboration d'un faisceau d'éléments. La répétition du clap dans le deuxième plan met sur un seul plan les images de *Film Socialisme* et ses rushes. La séquence rend ainsi visible l'indistinction entre les deux du point de vue d'une « iconomie » szendienne : ici, toutes les images circulent et s'échangent, ce qui est le propre de l'iconomie. Ici comme ailleurs, Godard et Grivas valorisent les images de mauvaise qualité (le plan 6) et leur donnent une équivalence structurelle avec les images de haute qualité (les plans 3 et 8). C'est ainsi que le plan 9 semble indiquer la valeur du « débris » – c'est-à-dire des fragments jetés – comme matière première latente convenant à la réappropriation. La séquence met l'accent à la fois sur le travail de Godard à la recherche des images (plans 4-5) et sur celui de Grivas. Toute la séquence joue sur l'ouverture des marges (par exemple, la désynchronisation du son dans le plan 1) et des espaces intermédiaires (le mouvement de la caméra portée à la main dans le plan 7) dans un contexte de mouvement inexorable en avant (plan 3). Dans cette séquence, Grivas revient sur l'un des symboles centraux de *Film Socialisme*, à savoir, l'eau comme figure de la circulation de l'argent (pour rappeler : les premiers mots du film, prononcés en voix off par Bernard Maris sur une image d'une surface d'eau, sont : « l'argent est un bien public » ; une voix féminine répond : « Comme l'eau alors ? »). Par le biais de ces images du clap sur le pont, Grivas superpose sur ce symbole de la mer le sens d'iconomie comme volume vaste d'images qui circulent (pour Szendy, on l'a vu, « l'espace de la visibilité semble être littéralement *submergé* »).

Lors de sa discussion avec Grivas à la suite de la projection du film le 23 mars 2019 dans le cadre du festival Cinéma du réel, Nicole Brenez a déclaré que le film avait une « esthétique du rush, de la prise brute ». Elle a noté que cette esthétique du rush permettait de contaminer toutes les images du film et, réciproquement, le film de Godard. C'est cela qui se passe dans la séquence analysée ci-dessus et c'est par le biais de cette esthétique que *Film Socialisme* peut être vu comme un « produit de référence » qui se révèle lui-même un produit dérivé. Par son style et sa relation avec son produit de base, *Film Catastrophe* nous permet de cerner un monde fait de rushes où toutes les images sont en quelque sorte toujours déjà « dérivées ». Autrement dit, Grivas pousse plus loin que Godard la logique de dérivation pour la faire apparaître. On ne s'étonnerait pas ainsi de découvrir que le projet de Grivas a aussi donné lieu à un court-métrage, *L'Incomparable du non comparable* (2019), sur la manière dont Godard a adapté le scénario du film[40]. Ce document est déjà constitué en partie par des extraits d'autres films, des captures d'écran, des dessins et des citations photocopiées formant un faisceau d'éléments attachés à la main. Dans ce court-métrage (7 minutes), 24 images du scénario s'associent avec les plans

40 Le film peut être visionné sur le lien suivant : http://desistfilm.com/premiere-the-incomparable-of-the-non-comparable-paul-grivas-2019/. Pour le scénario : http://debordements.fr/pdf/Socialime-JLG.pdf

1 ■ Plan très rapproché d'un garçon qui regarde la mer. On entend des instructions de Godard aux comédiens, associées à un autre moment du tournage. Les mains de Godard entrent dans le cadre pour faire le clap.

2 ■ Le même moment du tournage, mais l'image est cette fois en basse résolution et en 4/3. Beaucoup de bruit sur la bande son. La caméra portée à la main se trouve au-dessus d'une autre caméra posée sur un trépied. On voit le garçon. Godard fait le clap. La caméra bouge à côté et fixe le garçon (fig. 1).

3 ■ Image en haute résolution des vagues et de l'écume, prise face à la mer et suggérant l'avancée continue du paquebot.

4 ■ Plan rapproché de Godard qui s'appuie sur le bastingage et regarde intensément un petit appareil portable qu'il tient dans les mains.

5 ■ Le même moment, mais l'image est prise derrière et au-dessus de l'épaule de Godard. Sur l'écran de l'appareil, on voit l'image des vagues qu'il filme (fig. 2).

6 ■ Image floue des vagues, quasiment en ralenti. On suppose qu'il s'agit de l'image filmée par l'appareil (fig. 3).

7 ■ Plan rapproché de Godard sur le pont à côté du trépied, toujours en train de filmer les vagues. Il bouge vers le bastingage. Un assistant court vers la base du trépied. La caméra avance et se positionne proche de la caméra en haut du trépied pour voir le viseur, où on voit encore les vagues (fig. 4-5).

8 ■ Image des vagues prélevée de *Film Socialisme*, en haute résolution et en 16:9. On suppose que c'est l'image filmée dans le plan précédent (fig. 6).

9 ■ Image d'un morceau de débris flottant dans la mer, provenant également de *Film Socialisme*. Une voix off (Bernard Maris) prononce : « Ce qui s'ouvre devant nous ressemble à une histoire impossible ».

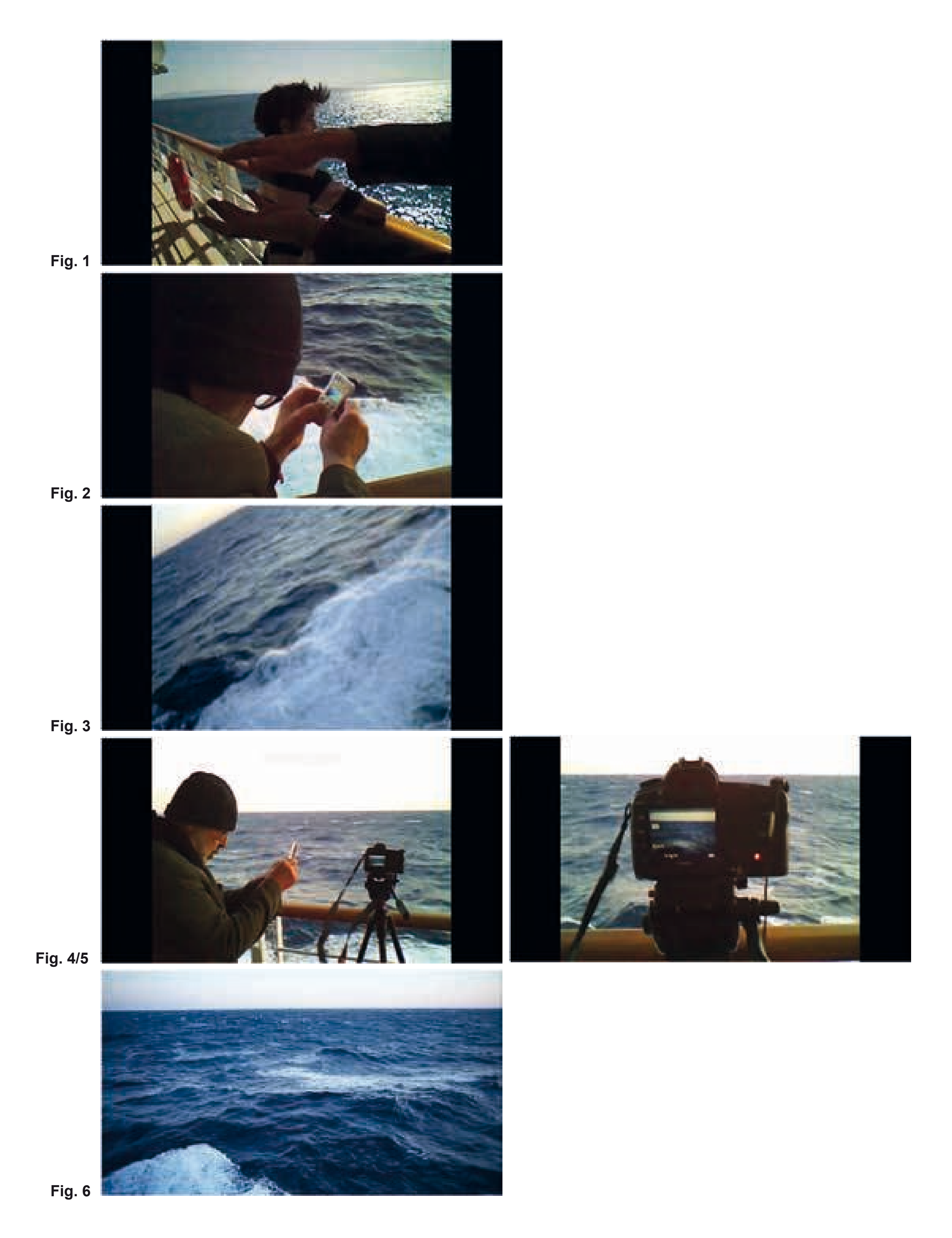


Fig. 1

Fig. 2

Fig. 3

Fig. 4/5

Fig. 6

qui correspondent dans le film pour illustrer l'exécution des plans. Grivas montre ainsi que la dérivation est déjà à l'œuvre dans le scénario, qui est, quant à lui, déjà une économie : comme le rappelle Jacques Aumont, Godard a « plusieurs fois donné […] une version mythique de la naissance du scénario comme dérivé de la feuille de comptes journalier[41] ».





Fig. 7/8

La séquence la plus frappante de *Film Catastrophe* est peut-être la dernière du film, qui commence avec les images du naufrage prises par des passagers sur leurs téléphones au moment que le paquebot touche un récif. Et puis, après un moment de calme et en commençant avec un clap de Godard, suit une succession ultrarapide des images – on dirait presque un *supercut*[42] du film à l'intérieur du film – qui dure une quarantaine de secondes. Dans ce montage hyperaccéléré, l'on voit, parmi d'innombrables images : Godard en train de filmer sur le pont ; les touristes devant les machines à sous dans le casino à bord ; les touristes qui prennent des photos ; le cri de la mère lors de la scène des escaliers dans *Le Cuirassé Potemkine* (Eisenstein, 1925) ; les croupiers aux tables de blackjack ; Bernard Maris ; les arrêts du paquebot ; les jeux d'arcade de type pousse pièces ; et beaucoup d'autres. Sur la bande-son d'un morceau de musique d'ambiance inquiétante, on entend les bruits et les bips des machines à sous du casino à bord. Après l'image au ralenti d'une fêtarde qui approche l'objectif de la caméra, on voit une dernière image de Godard qui manipule sa caméra. Les dernières images du film sont celles du paquebot naufragé en noir et blanc prises par un drone. Sur ces images, on entend le refrain funèbre de *Neharót Neharót* (Betty Olivero, 2006-2007). Le film se termine avec un bref dialogue énigmatique, alternant entre une voix masculine et une voix féminine, où s'échangent des phrases tournant autour des sens du mot « fond(s)[43] ». Le générique déroule et les bruits insistants des jeux d'arcade se font entendre à nouveau.

Flot d'images, donc, comme l'eau qui inonde le bateau – mais aussi comme le flot de pièces sortant d'une machine à sous. Ce montage est donc une dérivation de la séquence ayant lieu dans le casino dans *Film Socialisme* (où notamment Bernard Maris s'exprime au sujet des origines de l'argent). Par le biais de ce montage, et surtout par les bruits des machines à sous, Grivas prolonge le motif du casino pour que ces images revêtent des monnaies. En

41 Jacques Aumont, *Le cinéma et la mise en scène*, Paris, Armand Colin, Malakoff (2e édition), 2015 [2006], p. 39. Voir Peter Szendy, *Le Supermarché du visible*, *op. cit.*, p. 21-23.

42 Voir Martine Beugnet, *Le Cinéma et ses doubles. L'image de film à l'ère du* foundfootage *numérique et des écrans de poche*, Lormont, Le bord de l'eau, 2021, p. 37-38.

43 « À fond la caisse. Le fond du problème. À fonds perdus. Retirer des fonds. Les bas-fonds. Au fond de tout. Le fond et la forme. Le fond du problème. À fonds perdus. Retirer des fonds. Les bas-fonds. Le fond et la forme. Au fond de tout ». « Il n'y pas de raison à s'inquiéter », dit un personnel de bord, « on a juste touché le fond ».

ce faisant, il met en relief l'aspect iconomique de la séquence godardienne. À ces associations, s'ajoute la frénésie des prises d'innombrables images par les caméras des touristes. Les machines à dérivés (suivant la conception bellerienne des caméras) et les machines à sous se superposent pour montrer la surexcitation de notre iconomie actuelle – et donc le risque de krach.





Fig. 9/10

Grivas décrit en ces termes sa manière de travailler sur le film : « Je filme beaucoup de ma vie quotidienne, de mes voyages, et je le sauvegarde quelque part. Plus tard, je regarde les images, je les monte, comme un jeu, et souvent je découvre des choses que je ne voyais pas au moment où je tournais, et j'aime ça. Après, à la sortie de *Film Socialisme*, et quand on est passé à autre chose, j'ai commencé à jouer avec les images qu'on avait tournées sur le Concordia[44] ». Cette possibilité de dériver de l'art à partir de notre quotidien est impliquée comme thème dès le tout début de *Film Catastrophe*, qui commence avec une voix off : « Au XXIe siècle, se filmer ou filmer ses proches est devenu banal ». Sans société de production ni budget, Grivas a mis des années à réaliser son film qu'il qualifie de « produit acommercial[45] » (le film est libre de droits). Il a travaillé à partir de fragments audiovisuels trouvés sur les disques durs qui avaient la même matière d'images que celles de Godard. Évoquant la liberté de ce travail avec les images, il propose une maxime pour inciter les amateurs de faire des films : « les images sont là à disposition, il suffit de les prendre[46] ». Le film est comme *Film Socialisme* une contestation du concept de droit d'auteur, ayant des extraits d'autres films prélevés par Godard. Le travail godardien du remploi est depuis longtemps central dans sa pratique d'artiste[47] et Grivas pousse plus loin cette pratique de l'appropriation à partir des fragments de *Film Socialisme* et de son tournage, et en vue de ce qu'il convient d'appeler un film dérivé. Le remploi ou la dérivation est presque aussi ancien que l'art lui-même, mais, comme le souligne Martine Beugnet, « le remploi s'est intensifié massivement depuis l'introduction du numérique et d'internet, générant une multiplicité de nouvelles formes issues de pratiques artistiques, mais aussi amateures et commerciale[48] ». Quelque chose de ce genre est bien entendu déjà présent dans *Film Socialisme* (le remploi des images de YouTube, par exemple), mais Grivas le radicalise par sa compo-

44 José Sarmiento Hinojosa, « Paul Grivas : The images are there for the taking, you just got to pick them up », *desistfilm*, 2019, http://desistfilm.com/paul-grivas-the-images-are-there-for-the-taking-you-just-got-to-pick-them-up/

45 *Ibidem*.

46 *Ibidem*.

47 Voir Christa Blümlinger, *Cinéma de seconde main. Esthétique du remploi dans l'art du film et des nouveaux médias*, Paris, Klincksieck, 2013.

48 Martine Beugnet, *Le Cinéma et ses doubles, op. cit.*, p. 24.

sition de fragments et, crucialement, par la mise en évidence du travail pratique artistique, c'est-à-dire l'aspect créatif inhérent à la dérivation. De cette manière, le film de Grivas exemplifie avec rigueur la remarque de Martin selon laquelle les produits dérivés « montrent combien la production émane de la circulation, et ce faisant, ils nous rendent attentifs à la valeur de notre travail dans un contexte de volatilité[49] ».

Conclusion

Dans cet article, j'ai essayé de montrer l'importance du contexte de la crise de 2008 pour la compréhension à la fois de *Film Catastrophe* et des théories récentes de Beller et de Szendy. L'image peut être vue aujourd'hui comme une surface traversée par une logique de la dérivation, comme la surface ondulée de l'eau dans *Film Socialisme* – situation forcément ambivalente sous conditions de la financiarisation. Parmi ses autres fonctions signifiantes, la mer s'offre dans la séquence analysée ci-dessus comme figure du « surplus social[50] » dans les termes de Martin : c'est-à-dire, la ressource commune à laquelle nous pouvons tous faire appel, quoique dans des conditions de grande volatilité. Souhaitant que son film soit disponible gratuitement en ligne, Grivas l'inscrit dans cette même logique pour nous montrer comment dériver nos propres films.

49 Randy Martin, « La logique sociale… », *op. cit.*, p. 62.

50 *Idem*, p. 68.

Quatrième partie

Que cache la crise du droit d'auteur ? Approches juridiques

Philippe Gaudrat

La « crise » du droit d'auteur…

Voici trente ans que l'on nous parle de la crise du droit d'auteur. Il est incontestable que la matière est traversée de contradictions. Je prendrai un exemple : la copie privée. Depuis le « *rapport et projet de décret sur la propriété des auteurs dramatiques, présentés au nom du Comité d'instruction publique* » de Pierre-Charles-Louis Baudin, distribués à la Convention en 1793, le droit d'auteur repose sur l'idée que toute communication au public d'une œuvre requiert l'autorisation de son auteur lequel, à cette occasion, est fondé à demander un pourcentage des sommes acquittées par le public pour en bénéficier. À partir de là, la loi prévoit deux limites au pouvoir de l'auteur : la copie privée et le cercle de famille. La première, parce que l'archive pour soi, n'implique aucune communication ; la seconde, parce que l'idée même de foyer s'oppose à celle de public : chaque foyer constitue bien, pour les télédiffuseurs, un membre du public. En revanche, à l'intérieur du foyer, les membres qui partagent une œuvre ne constituent pas, les uns pour les autres, un public. À côté de quoi, il est aussi des cas où le pouvoir d'interdire la communication au public est paralysé par un intérêt social supérieur : par exemple, la liberté d'informer (pour la presse) ; la liberté de citer (pour un chercheur) ; la liberté de caricaturer (pour un auteur) : ce sont les exceptions proprement dites[1].

L'article L.122-5 du code la propriété intellectuelle respecte cette distinction : il énonce, d'abord, les limites puis énumère les exceptions. Mais on nous explique, aujourd'hui, que la copie privée serait devenue une exception, parce que les techniques modernes en facilitent la réalisation. Autrement dit, elle n'aurait été pensée que pour la plume d'oie… Sauf que si la copie privée est libre parce que le droit exclusif ne l'atteint pas, peu importe le moyen de la réaliser. Et même si, dans les deux cas, l'auteur perd son droit, la manière d'obtenir juridiquement ce résultat change tout. Il y a donc bien un enjeu que l'on cherche à dissimuler… Lorsque le résultat est la conséquence d'une limite, le public ne doit de compte à personne. Quand, en revanche, on est en présence d'une exception, cela signifie que l'auteur aurait pu interdire la copie privée au cas où la loi ne l'aurait pas privé de son droit. Il en résulte deux conséquences :

[1] Philippe Gaudrat et Frédéric Sardain, « De la copie privée (et du cercle de famille) ou des limites au droit d'auteur », *Comm. com.* électr, 2005, Étude 37.

- l'exigence séculaire de communication est neutralisée puisque le pouvoir de l'auteur est activé par la seule fixation (durable ou provisoire). D'un contrôle portant sur l'activité des professionnels de la communication, on passe subrepticement à un contrôle portant sur l'activité du public… ;
- puisque l'exception retire à l'auteur une partie de son pouvoir, il est équitable d'obliger le public à payer le confort d'archivage qu'elle lui octroie ; d'où l'institution d'un prélèvement sur support vierge au titre de la copie privée. Sauf que, au nom du droit d'auteur, on fait payer le public pour un acte que ce dernier laisse libre… Or, lorsque l'on examine la répartition des sommes collectées, on s'aperçoit que le tiers revient aux producteurs et que les auteurs doivent partager la part qui leur reste avec les éditeurs qui n'ont tardé à prendre modèle sur les producteurs. Là est l'enjeu que l'on veut dissimuler. Au nombre des bénéficiaires, les fauteurs…

Le procédé est, non seulement, inique, puisqu'il détourne, au profit de commerçants (qui font leurs profits par ailleurs), des sommes qui devraient ne revenir qu'aux créateurs (lesquels, n'ont pas d'autres revenus), mais il est aussi pervers pour trois raisons : i) avec le numérique, le nombre des supports éligibles ne cesse d'augmenter ; ii) puisque les sommes sont acquittées sur des supports vierges de création, le rapport entre la rémunération du créateur et la communication de la forme originale qui lui est imputable à un public choisi par ses soins disparaît : iii) l'idée s'installe d'un grand pot commun, alimenté par les « *utilisateurs de la technologie numérique*[2] », dans lequel tous ceux que le droit communautaire appelle indistinctement les « *ayants droit* » peuvent venir se servir : certes, les créateurs, propriétaires de la forme exploitée, mais aussi tous les exploitants assez puissants pour s'être fait attribuer un droit voisin économique. Le système part à la dérive. Pourquoi cette entropie ?

Revenons à l'étymologie du mot « crise » : il vient du Latin *crisis* lequel dérive, lui-même, du Grec «κρισις». Le Latin privilégie l'idée d'un conflit : le Grec, renvoie, lui, à l'action ou à la faculté de distinguer, sens que l'on retrouve dans le mot critique. On pourrait donc dire que la crise est un conflit qui oblige à faire des choix ou consiste dans le désordre qui résulte de ceux que l'on n'a pas faits ! Quels sont les choix que nous n'avons pas faits (ou que l'on nous a empêchés de faire) qui nous coûtent aujourd'hui notre droit d'auteur ? J'en vois deux : le choix d'un modèle juridique cohérent (fondé sur la propriété ou le monopole) (I) et le respect de la distinction entre le domaine de l'utilitaire et celui de l'expression (II).

I ■ Cohérence du modèle juridique

On ne peut comprendre le désordre actuel sans intégrer le conflit systémique, soigneusement occulté, entre ce qu'est un monopole légal et une propriété incorporelle (A) ; différence que les aléas de l'histoire ont érigé en enjeu géopolitique (B).

[2] L'expression « *ayant cause* » (à titre universel ou particulier) désigne traditionnellement une personne qui tient son droit d'une autre et qui, par conséquent, lui est subordonnée ; ce qui est le cas de tous les exploitants. L'expression « *ayant droit* », construite sur le même modèle, veut seulement que l'on « *a un droit* » que l'on tienne celui-ci d'un propriétaire ou du législateur ; ce qui permet d'assimiler la propriété des créateurs aux monopoles que les investisseurs se font reconnaître (contre tous nos principes), le droit d'auteur aux droits voisins économiques et au *copyright* communautaire, alors qu'il est essentiel de les distinguer…

A ■ *Antagonisme fonctionnel*

Le monopole légal confère à une seule personne le pouvoir de faire des opérations de nature économique ou autre (vendre de l'alcool ou des armes, mais aussi prescrire des médicaments ou rendre la justice). La propriété attribue à une personne la jouissance exclusive d'une chose. Les deux mécanismes s'opposent (notamment) sur un point essentiel : la propriété de l'un chasse celle de l'autre : en revanche, quand l'enjeu du monopole est une chose (corporelle ou incorporelle), celle-ci peut être vacante ou déjà appropriée. On peut donc être légalement investi d'un monopole sur la chose d'autrui et, par ce moyen, en capter la valeur d'échange. En bref, le monopole légal est un mécanisme captateur alors que la propriété est un mécanisme répartiteur. Cette différence retentit sur leur légitimité intrinsèque et explique le conflit majeur par lequel s'ouvre la modernité : la Révolution.

L'ordre politico-économique de l'Ancien Régime est, dans toute l'Europe, construit sur un emboîtement de monopoles, publics et privés, collectifs et individuels octroyés par privilèges. En 1586, rompant avec cette logique, le Parlement de Paris reconnaît la seigneurie de l'auteur sur son œuvre « *à cause du fait qu'il en est le créateur* ». Pour autant, le double monopole, corporatif et individuel, des libraires neutralise le déploiement de cette propriété. Au mieux, permettra-t-elle à quelques héritiers ruinés (ceux de La Fontaine, par exemple) de revendiquer le privilège sur des éditions posthumes.

La Révolution, qui s'est faite contre les monopoles, avant de se faire contre la monarchie, change la donne : elle révoque les privilèges. De sorte qu'il ne reste plus que la propriété de l'auteur qu'elle trouve juste d'étendre à l'inventeur. En 1791, tous les auteurs d'œuvres et d'inventions sont, en France, propriétaires de leurs créations. En revanche, rien de semblable ne se produit en Angleterre : avec son « *copyright* » et ses « *patents* », le Royaume-Uni reste fidèle au privilège médiéval. Et, même si ses colonies d'Amérique se constituent en République, c'est, à cause de la langue, le droit anglais qu'adoptent les États-Unis. En 1832, la Cour suprême confirme que le *copyright* fédéral est, à l'image du *copyright* anglais, un monopole et non une propriété.

Ainsi, au début du XIXe siècle, il existe bien deux blocs : les pays de *common law* (anglo-saxons) ne connaissent que le monopole légal de l'investisseur industriel (*copyright and patent laws*). De l'autre côté des mers, en tête des pays de droit civil, la France, fait de la propriété du créateur (littéraire ou technique) un droit de l'Homme.

Lorsque, en 1957, la loi codifie 150 ans de jurisprudence, le clivage systémique est très net. L'auteur français d'une œuvre incorporelle en est réputé propriétaire du seul fait de sa création ; la conclusion d'un contrat de travail ou d'un contrat de commande n'y change rien. Investi d'un droit moral inaliénable qui le distingue des autres employés, il est, au sein de l'entreprise, dans une quasi-position d'auto-entrepreneur ; situation inconcevable dans le monde anglo-saxon et violemment combattue par les employeurs français !

Pour tous les entrepreneurs qui vivent de la création, une manière discrète de neutraliser cette propriété, est d'obtenir le retour, à leur profit, des monopoles légaux : la propriété a triomphé des privilèges. Les monopoles légaux triompheront de la propriété. L'intérêt privé des lobbies rejoint alors l'intérêt politique des États.

B ■ *Enjeu géopolitique*

Deux guerres mondiales plus tard, l'Europe a cédé le pas aux États-Unis. La contre-révolution prend désormais un tour ouvertement géopolitique. En 1961, est signée la Convention de Rome sur les droits voisins du droit d'auteur. Elle impose à ses signataires de prévoir un monopole légal au bénéfice des producteurs de phonogrammes et des organismes de radiodiffusion tandis qu'elle institue un simple mécanisme de responsabilité en faveur des artistes-interprètes.

Parce que sa loi est muette sur les artistes-interprètes, la France signe cette convention internationale et s'oblige inconsidérément à réintroduire dans son droit les monopoles d'exploitants que la Révolution avait éconduits, qui, en pays de *copyright,* ont toujours empêché la reconnaissance de la propriété de l'auteur ! Lorsqu'elle s'acquitte de ses obligations, en 1985, la propriété des œuvres par le biais du droit d'auteur est trop ancrée pour être menacée par les nouveaux monopoles légaux sur les moyens de diffusion. Néanmoins, aussi inutiles et illégitimes que soient ces droits voisins économiques, ils n'en permettent pas moins, dans l'immédiat, aux producteurs de détourner une part substantielle du prélèvement pour copie privée. C'est ce qu'il reste de la propriété de droit naturel du créateur, que l'offensive néolibérale va s'employer à subvertir en instrumentalisant la technologie numérique…

II ■ Distinction entre création utilitaire et expressive

L'instrumentalisation géopolitique de la *technologie numérique* s'est faite en deux étapes : l'une *inter-nationale* (A) ; l'autre, *communautaire* (B)

A ■ *Étape inter-nationale*

Avec la micro-informatique apparaît un objet providentiel : le logiciel. C'est une forme technique destinée à être utilisée sans être connue qui néanmoins se code avec des lettres. Requérant beaucoup de travail pour son développement, mais aucun pour être dupliquée, la question de la protection juridique de cette forme occulte se pose avec acuité. Elle est discutée en Europe. Mais parce que les États-Unis sont les fournisseurs de l'Europe, c'est là-bas que se joue la solution. Il faut distinguer le choix interne américain (1) de sa mondialisation (notamment de son imposition à la France) (2).

1 ■ *Choix interne américain*

Les États-Unis doivent choisir entre le monopole applicable aux objets techniques (brevet) et celui applicable aux choses écrites (*copyright*). Le caractère utilitaire oriente vers le brevet, mais deux arguments jouent contre cette option : la plupart des logiciels requièrent beaucoup de travail sans satisfaire la condition d'inventivité du brevet alors que l'*originality* du *copyright,* réduite à un travail compétent, est facile à satisfaire. Par ailleurs, sur un plan international, la Convention de Paris sur le brevet facilite le dépôt à l'étranger, mais n'en exonère pas, alors que la Convention de Berne sur le droit d'auteur dispense de toute formalité. Le choix est vite fait.

2 ■ *Mondialisation*

Ce choix se heurte quand même à deux difficultés : la première est celle de l'adhésion, la seconde celle de l'application du texte.

Premier écueil : pour être autorisés à adhérer à la Convention de Berne, les États-Unis devaient passer d'un système conférant un monopole économique au déposant à un système de propriété automatique du créateur comportant un droit moral… Mais, en 1982, le Congrès adopte le *Computer Software Copyright Act* qui fait du logiciel une œuvre (*work*) puisqu'il s'écrit. Et, Arpad Bogsh directeur général de l'OMPI, né hongrois mais naturalisé américain en 1959, autorise les États-Unis à adhérer à la Convention de Berne en acceptant qu'ils se contentent de rendre facultatif le dépôt au *Copyright Office* sans modifier leur législation et notamment sans y introduire le droit moral imposé par l'article 6bis de la Convention.

Une fois membres de l'OMPI, les États-Unis vont s'employer à en transférer les compétences à l'OMC où ils dominent sans partage et à mondialiser leur *copyright* en utilisant une Convention qu'ils n'ont pas appliquée dans leur ordre juridique interne... Le logiciel fournit l'occasion de la première salve.

Second écueil : c'est au juge du pays où la protection est demandée de décider si la Convention de Berne est applicable à l'objet litigieux. Or l'assimilation du logiciel à une œuvre littéraire est loin de faire l'unanimité. Certes, le code source s'écrit avec des lettres, mais une équation chimique aussi : ça n'en fait pas un poème ! Et ce n'est jamais sous cette forme écrite qu'il est commercialisé, mais dans son état exécutable, inaccessible à l'homme. Les États-Unis s'aperçoivent donc que l'adhésion à la Convention de Berne ne suffit pas à obtenir le monopole mondial qu'ils escomptaient sur chacun des logiciels produits par leur industrie. Il leur faut, en plus de leur adhésion, obliger chaque État-membre à reconnaître que le logiciel est une œuvre de l'esprit au sens de la Convention de Berne.

C'est ce qui advient en France en 1985. Et lorsque une juridiction, en l'occurrence la Cour d'appel de Paris dans un arrêt du 4 juin 1984, dit pour droit, que le logiciel n'est pas une œuvre de l'esprit au sens de la loi française, les lobbies s'affolent. Puisque la loi de 1957 est en cours de révision, ils se précipitent au Parlement pour mettre les juges au pas. Ils expliquent aux députés que si le logiciel n'est pas ajouté à la liste des œuvres, la France perdra toute chance de voir ses logiciels protégés aux États-Unis au titre de la Convention de Berne. Sauf que c'est le contraire ! L'enjeu n'est pas la protection des logiciels français aux États-Unis, mais celle des logiciels américains en France. Au mieux, c'est donc une erreur ; au pire : un mensonge[3]… Le législateur finit par céder : le logiciel est intégré à la liste des œuvres (pour que la Convention de Berne s'y applique) mais un Titre V lui est consacré, à part, pour ne pas avoir à lui appliquer le droit d'auteur ! Rédigée par des lobbyistes incompétents, cette loi est un cuisant échec.

De toutes les façons, elle est mort-née : la Commission européenne s'est, dans le même temps, auto-saisie de la question. Ne pouvant continuer à risquer des décisions nationales contraires, les États-Unis ont décidé d'utiliser l'institution pour imposer leur solution. Non élue, peu contrôlée, très perméable au *lobbying*,

[3] V. Philippe Gaudrat, Frédéric Sardain, *Traité de droit civil du numérique,* Bruxelles, Larcier, 2015, t. 1 : « Droit des biens », p. 170, n° 247.

responsable de la rédaction de textes qu'elle pense en Anglais, la Commission se révèle un indéfectible allié de l'assujettissement de l'Europe aux intérêts américains.

B ■ *Étape communautaire*

La compétence législative en matière de propriété appartient aux États membre et la procédure d'harmonisation législative relève d'un instrument, les directives qui fixent les objectifs, mais laissent aux États le choix des moyens. Si l'on devait respecter les traités instituant la Communauté économique européenne, devenue l'Union européenne, certains États pourraient continuer de refuser l'application du droit d'auteur aux logiciels… Il faut donc commencer par susciter un outil plus « directif » !... L'occasion est fournie par le « Chip Act » (1). Le nouvel équilibre permet, tambour battant, de *copyrightiser* le « droit d'auteur » communautaire (2).

1 ■ *Impact institutionnel de la directive « chips » (1987)*

Les topographies de semi-conducteurs sont un enjeu essentiel pour la *Silicon Valley*. Comment les protéger ? Le *copyright* pourrait convenir, mais, cette fois, il est écarté parce que l'application de la Convention de Berne (en cours de ratification) obligerait à protéger automatiquement les topographies étrangères… En 1984, le Congrès américain vote une loi *sui generis* (néanmoins intégrée au *Copyright Act*) avec obligation pour tous les États du monde qui voudraient faire protéger leurs topographies aux USA, d'adopter un texte équivalent dans le délai de trois ans. Le Département d'État au commerce étant seul juge de la conformité…

Vu le délai, la Commission européenne rédige, pour 1987, une directive portant loi uniforme[4]. Ce faisant, elle viole doublement le Traité CEE mais, expliquant qu'elle n'agit que dans l'intérêt des États membres, la directive est adoptée par le Parlement. Le Département d'État américain ignore la directive et attend chaque loi nationale pour juger sur pièce… Ne reste donc de l'épisode que la validation par défaut de la compétence communautaire en matière de propriété intellectuelle et l' « invention » de la directive « réglementaire », très critiquée des spécialistes[5].

2 ■ *Directives (réglementaires) de copyrightisation*

Suivent deux directives technologiques sur les « outils informatiques » et une directive générale sur le « *droit d'auteur dans la société de l'information* ».

En 1991, les logiciels font l'objet d'une directive réglementaire[6]. Sans surprise elle commence par indiquer que « *les logiciels sont protégés en tant qu'œuvres au sens de la Convention de Berne* » et leur applique un monopole industriel aligné sur le *copyright* américain. Pour la première fois, nous sommes contraints d'introduire à l'intérieur même de notre droit d'auteur un monopole d'investisseur, emprunté au *copyright*. Les droits voisins économiques étaient restés à l'extérieur. Le coup porté à la cohérence de la

[4] Directive 87/54/CEE du Conseil du 16 décembre 1986 concernant la protection juridique des topographies de produits semi-conducteurs, *JOCE* L 24 du 27 janvier 1987, p. 36.

[5] V. Jean Boulouis, *Droit institutionnel des communautés européennes*, Paris, Montchrestien, 2e éd., 1990, p. 169 : « *cette pratique, désormais généralisée, constitue à n'en pas douter, une méconnaissance caractérisée de la fonction des directives et de ses conséquences sur leur régime. Elle aboutit, par rapport aux règlements avec lesquels les directives ne présentent souvent plus de différences, à une confusion des genres qui, tolérable lorsque le traité laisse aux institutions le choix entre les deux catégories d'actes, n'est pas admissible quand ce même traité n'a prévu que l'édiction de directives* ».

[6] Directive 91/250/CEE, 14 mai 1991 du Conseil concernant la protection juridique des programmes d'ordinateur, *JOCE* L. 122 du 17 mai 1991, p. 42

propriété littéraire et artistique est rude, mais non encore suffisant. Pour vaincre les résistances, le droit du logiciel a été présenté comme une solution opportuniste, possiblement transitoire, limitée à un outil technologique. Ce *copyright* sur une invention non inventive laisse, par conséquent, survivre « l'intolérable propriété intellectuelle » d'un créateur qui, même employé, reste propriétaire. Cette figure immorale (pour des néolibéraux) doit disparaître ; la solution consiste à généraliser aux créations littéraires et artistique le *copyright* « informatique » en alléguant le fait qu'internet permet leur exploitation en format numérique. Cet ultime chantier, que la Commission appelle réguler « *le droit d'auteur dans la société de l'information* », a encore besoin d'un outil intermédiaire entre les logiciels « utilisables » et les créations numérisées « communicables » : ce sont les bases de données. Elles font l'objet d'une directive réglementaire en 1996[7].

L'acquis communautaire est, cette fois, suffisamment étoffé pour passer à sa généralisation. Ce sera l'objet de la directive de 2001[8]. La nouvelle directive est vendue comme suscitée par l'internet quoiqu'applicable en-dehors de la toile. Elle est censée « *harmoniser les exceptions au droit d'auteur* », mais toutes les exceptions sont facultatives, hormis la seule qui soit inutile au droit d'auteur : l'exception pour fixation technique provisoire. Le droit exclusif, officiellement hors champ, est néanmoins l'occasion d'une dénaturation majeure : les attributs des auteurs, des artistes-interprètes et des producteurs sont assimilés, au lieu d'être distingués comme l'exige leur nature (propriété d'un côté, monopole de l'autre). Si les trois catégories de titulaires sont alignées, c'est que la Commission, qui parle et pense en anglais, impose officieusement le *copyright* américain à toute l'Europe. À partir de ce texte, l'institution ne cache plus son jeu : le « *droit d'auteur communautaire* » se résume au monopole légal dont doit être investi les industries culturelles (*Entertainment Industries*) pour faire fructifier leurs investissements. Les créateurs ne sont plus que des travailleurs spécialisés, nécessaires au processus industriel de production culturelle, comme tous les ouvriers de n'importe quelle chaîne. À ce titre, ils ont droit à une rémunération appropriée, mais disparaît définitivement des textes l'idée pluriséculaire qu'ils sont les propriétaires naturels de la forme. Le public, partenaire culturel du créateur, est simultanément mis au pas : la limite du cercle de famille disparaît : la copie privée devient une tolérance encadrée et le droit de reproduction provisoire étendu aux œuvres numérisées donne au monopoleur le pouvoir de contrôler l'internaute dans sa sphère privée[9].

Sur Internet, les monopoles de fait des grands opérateurs entrent en compétition avec les monopoles de droit des exploitants. Se sentant menacés, les seconds exigent un renforcement de leur *copyright* ; mais les premiers, financés par la publicité y voient un obstacle aux flux dont ils vivent : ils agitent dans les enceintes publiques la liberté du Net et confient aux « sachants » le soin de réfléchir à une notion de « biens communs[10] ».

7 Directive 96/9/CE du Parlement européen et du Conseil du 11 mars 1996 concernant la protection juridique des bases de données, *JOCE* L. 77 du 27 mars 1996, p. 20

8 Directive 2001/29 CE du Parlement européen et du Conseil du 22 mai 2001 sur l'harmonisation de certains aspects du droit d'auteur et des droits voisins dans la société de l'information, *JOCE* L. 167 du 22 mai 2001, p. 10

9 Pour une étude approfondie de l'impact croisé du numérique et du droit communautaire sur le droit d'auteur, Philippe Gaudrat, Frédéric Sardain, *Traité de droit civil du numérique,* t. 1, *op. cit., passim.*

10 À ce jour, seules les œuvres du domaine public en font parties : ce sont des *biens juridiques* (en atteste le *droit moral* dont elles sont grevées), néanmoins *librement* offerts (sous réserve de divulgation) à l'exploitation *de tous, pour tous*. Or il n'est pas sans intérêt d'observer que, déjà au XIXe siècle, Mareschal mettait en garde contre de possibles détournements privés de l'intérêt public : « *partout où sont inscrits les droits du domaine public, il faut lire les droits de quelques spéculateurs en librairie et en gravure* » (*Mémoire à consulter sur la question juridique de la propriété perpétuelle et héréditaire des œuvres de l'esprit*, Paris, 1861, p. 74).

On convoque même l'histoire pour les justifier[11]. Sauf que les communs médiévaux n'étaient pas une manière de libérer le travail du joug de la propriété, mais une manière, pour le seigneur, de rationaliser l'exploitation de son domaine. Qui sont les nouveaux féodaux de l'information ? Les GAFA et autres fournisseurs d'accès… Les premiers dissimulent leur intérêt derrière celui des créateurs et les seconds, derrière celui du public. Les deux ne sont, finalement, d'accord que sur un seul point : il faut en finir avec la propriété des créateurs (auteurs et artistes-interprètes) pour décider sans contrainte des « contenus » à diffuser et se partager entre soi les revenus qui en découlent ! Faut-il encore s'étonner de ce que le droit d'auteur, droit de l'Homme incontesté, soit en crise…

11 Marie Cornu, Fabienne Orsi, Judith Rochfeld (dir.), *Dictionnaire des biens communs*, Paris, PUF, 2017.

Franck Macrez

Créations numériques et crise(s) de légitimité(s) du droit d'auteur

Poser la question de la relation entre les « créations numériques » et la légitimité des droits de propriété intellectuelle implique avant tout de définir et déterminer l'objet du discours. Il convient de conserver à l'esprit que l'expression « créations numériques » doit recevoir une double acception dans son rapport au Droit.

Ces créations sont, d'une part, objet de droit. À ce titre, elles induisent une évolution ou, à tout le moins, un questionnement, des catégories juridiques : l'exemple topique est celui des programmes d'ordinateur (ou logiciels), qui distordent la catégorie du droit d'auteur en pervertissant le critère de qualification d'originalité, en bénéficiant d'un régime dérogatoire tout en étant qualifié d'« œuvre littéraire[1] », tandis que la prise de brevet n'est pas totalement exclue[2]. On pourrait ajouter le cas des œuvres multimédias, qui doivent être qualifiées selon une méthode distributive entre les différentes catégories d'œuvres qui la composent[3], ou encore celui des bases de données qui ont bénéficié en Europe d'une catégorie nommée « *sui generis* » par le législateur lui-même[4]. Cette appréhension de l'objet, complexe par nature, implique de s'interroger sur la manière dont s'articulent les normes.

Les créations numériques sont, d'autre part, vecteurs de communications : le numérique autorise une hyper-reproductibilité des fichiers contenants tous types d'informations, dont des créations protégées par le droit d'auteur : de la clé USB ou disque dur portatif pouvant contenir des millions d'œuvres musicales aux capacités d'échanges des réseaux pair-à-pair, chaque observateur contemporain ne peut ignorer le phénomène.

Ainsi, les rapports entre les créations numériques et les droits de propriété intellectuelle posent, dans ces deux dimensions, la question fondamentale d'adaptation du Droit au fait, qui touche la qualification juridique même. Les adaptations des droits de propriété intellectuelle sont sans doute plus profondes que celles des autres branches du droit : c'est l'objet même,

1 Directive du 14 mai 1991 concernant la protection juridique des programmes d'ordinateur, codifiée par la directive 2009/24/CE du 23 avril 2009, *JOCE*, 17 mai 1991, art. 1.1.

2 Franck Macrez, *Créations informatiques : bouleversement des propriétés intellectuelles ? Essai sur la cohérence des droits*, Paris, Lexis Nexis Litec, coll. « CEIPI », 2011, p. 145, n° 161 et s.

3 Cass. 1re civ., 25 juin 2009, Société Cryo et Jean-Martial L. c./ SESAM, SACEM et SDRM : *RLDI*, 2009, n° 52 spécial « Jeu vidéo et multimédia », p. 87 et s. ; *RTD com.* 2010, p. 319, note Philippe Gaudrat ; *RIDA* 2009, n° 221, p. 305 et p. 509 (texte de la décision) obs. Pierre Sirinelli ; *JCP G* 2009, 328, p. 15 note Edouard Treppoz.

4 Directive 96/9/CE du Parlement européen et du Conseil, du 11 mars 1996, concernant la protection juridique des bases de données, *JOCE* L 77 du 27 mars 1996, p. 20-28.

la création, qui est concernée et non les modalités d'exercice du droit, comme pour la notion d'écrit électronique. Dans ce rapport d'adaptation du droit au fait, il s'agit d'analyser et d'évaluer la profondeur de l'adaptation. Bien entendu, le Droit évolue avec la société, en particulier pour conserver son effectivité ; il se doit d'évoluer avec le fait techno-scientifique. La question, classique, est fondamentale et revient à insister sur le devoir d'adaptation du droit plutôt que de lui assigner une « fonction conservatrice[5] ». Mais quelle adaptation ? Rupture ou discontinuité ? Batiffol synthétise parfaitement la question posée, en relevant qu'« *une matière juridique peut subir des modifications en profondeur et qu'on discute justement sur la profondeur atteinte* ». Dès lors, « *si la nouveauté n'affecte que des régions superficielles, elle sera assimilée, au prix peut-être d'une transformation d'elle-même comme de la région affectée. Si elle concerne au contraire la zone profonde, elle sera rejetée ou disloquera le système*[6] ». C'est dire que l'analyse du rapport entre numérique et droits de propriété intellectuelle est essentielle.

Cela est d'autant plus vrai lorsque, il s'agit, dans ce contexte, de poser la question de la légitimité du Droit, ou d'un droit, car cela relève de l'ordre ontologique, philosophique : si, au sens strict, la légitimité est ce qui autorise la reconnaissance du Droit comme domination, comme capacité à dicter des ordres auxquels on doit obéir[7], elle est la question première et cruciale de tout ordre juridique et politique. Sans entrer dans un débat d'une particulière complexité, il est possible de rappeler que le juriste distinguera, avec Roubier, le point de vue moral, qui relève de la méthode idéaliste, le point de vue politique, produit de la méthode réaliste, ainsi que le point de vue proprement juridique qui procède de la méthode formaliste[8]. Dans le cadre de ce volume, il nous est apparu plus opportun de prendre pour cadre de référence la notion de légitimité telle qu'elle est entendue communément et de nous en tenir au droit d'auteur. Le Trésor de la Langue Française informatisé (<http://atilf.atilf.fr/>) nous propose ainsi la définition suivante : « A. Qualité, état de ce qui est légitime, conforme au droit, à la loi. B. Conformité de quelque chose, d'un état, d'un acte, avec l'équité, le droit naturel, la raison, la morale. »

La légitimité du droit d'auteur est ainsi multiple si bien que l'on peut la décliner au pluriel. C'est, tout d'abord, questionner le droit d'auteur dans son rapport à la légalité, ce qui renverra immanquablement à un questionnement de hiérarchie des normes (I.). Le droit d'auteur ne saurait, ensuite, prétendre à une quelconque légitimité s'il n'était pas conforme à la raison, c'est-à-dire cohérent (II.). Enfin, la légitimité recèle en elle-même une profonde idée d'équité dont la matière ne saurait faire l'économie (III.).

I ■ Légalité

Que la légitimité du Droit relève de la légalité peut paraître tautologique. Mis chaque règle de droit se doit d'être conforme à une autre règle qui lui est supérieure ; la propriété intellectuelle, comme toute branche de droit,

[5] Jean Dabin, *Théorie générale du droit*, Paris, Dalloz, 1969, n° 273, p. 310 : « […] *quand des changements, a fortiori des bouleversements sociaux se produisent, normalement le droit est obligé sinon de suivre le mouvement à la remorque, du moins de réviser son attitude à la lumière du fait nouveau. C'est pourquoi il est inexact ou, tout au moins équivoque de parler d'une "fonction conservatrice du droit". Le droit n'a ni à se conserver lui-même, au sens du maintien d'un statu quo juridique, ni à lutter contre la vie, dès lors que le changement (à le supposer dépendant de la volonté des hommes) n'a rien de répréhensible socialement. Mieux vaudrait parler au contraire, d'un devoir d'adaptation et donc de renouvellement du droit.* »

[6] Henri Batiffol, *Aspects philosophiques du droit international privé*, Paris, Dalloz, 2002 (1956), pp. 50-51.

[7] V° « Légitimité », dans A.-J. Arnaud (dir.), *Dictionnaire encyclopédique de théorie et de sociologie du droit*, Paris, LGDJ, 1993, p. 343.

[8] Paul Roubier, « De la légitimité des situations juridiques », *Mélanges en l'honneur de Jean Dabin*, Bruxelles/Paris, Bruylant - Sirey 1963, p. 265.

n'échappe pas à la règle. À considérer le droit français, celui-ci doit être conforme aux directives européennes (notamment la directive de 2001)[9], ainsi qu'aux traités internationaux, notamment la Convention de Berne[10] ; dans l'ordre interne, la loi doit être conforme au bloc de constitutionnalité (incluant la Constitution de la Ve République, le Préambule de 1946 et la Déclaration de 1789), le décret à la loi, etc.

La légalité de la propriété intellectuelle peut être questionnée tant d'un point de vue institutionnel (A.) que substantiel (B.).

A ■ *Légalité et institutions du droit d'auteur*

En droit d'auteur, le phénomène le plus marquant de cette dernière décennie a été la montée en puissance, pour ne pas dire la prise de pouvoir, de la Cour de justice de l'Union européenne en la matière. La découverte par la Cour de justice d'un « droit commun du droit d'auteur[11] » auquel il faut bien assigner un critère de qualification est particulièrement symptomatique[12]. La décision Infopaq[13] a choisi d'appliquer le critère de « création intellectuelle propre », énoncé dans des directives particulières[14] : il avait pourtant été formulé antérieurement à la directive 2001/29 pour des créations spécifiques, à savoir les logiciels, les bases de données. On voit pourtant mal comment le critère formulé pour des créations utilitaires pourrait être valablement étendu à l'ensemble des œuvres protégeables par droit d'auteur sans plus de justification. En effet, la directive 2001/29 ne contient aucune disposition relative à l'objet ou à la condition d'accès à la protection : le législateur n'avait pas entendu harmoniser ces questions. Il nous semble clair que lorsque la Cour de justice décide que la directive 2001/29 se fonde sur « le même principe[15] » que les directives spéciales antérieures, elle ne fait que procéder par affirmation, c'est-à-dire de manière tout à fait arbitraire. Et ce cas de détermination de l'objet de la protection n'est qu'un exemple, central et fondamental, parmi l'ensemble des notions autonomes du droit de l'Union que la Cour découvre[16]. Au final, le fait que la Cour procède par de véritables arrêts de règlement[17], lesquels sont pourtant prohibés en raison du principe de séparation des pouvoirs, est de nature à inquiéter quant à la bonne santé de la démocratie européenne[18].

9 Directive n° 2001/29/CE du Parlement européen et du Conseil du 22 mai 2001 sur l'harmonisation de certains aspects du droit d'auteur et des droits voisins dans la société de l'information, *JOCE*, 22 juin 2001.

10 Convention de Berne pour la protection des œuvres littéraires et artistiques, 1886 (modifiée, en dernier lieu, le 28 septembre 1979).

11 CJUE, 22 décembre 2010, C-393/09, Bezpečnostní softwarová asociace, point 44 : *Propr. intell.*, 2011, n° 39, p. 205, note Valérie-Laure Benabou ; *Comm. com. électr.* 2011, 5, comm. 42, obs. Christophe Caron ; *Prop. ind.* 2011, 4, comm. 37, note Jacques Larrieu ; *RDTI* 2011, n° 43, p. 51, note Estelle Derclaye ; *RIDA* 2011, n° 227, p. 211 et p. 417 (texte de la décision) obs. Pierre Sirinelli.

12 Mais la découverte des notions autonomes et l'analyse précise du mode de détermination de leur contenu mériterait une analyse approfondie.

13 CJUE, 16 juillet 2009, C-5/08, Infopaq International, *Rec.*, 2009, I-06569, *Propr. intell.* 2009, n° 33, p. 379, note Valérie-Laure Benabou.

14 CJUE, C-129/11, 3 juill. 2012, UsedSoft GmbH c/ Oracle International Corp., *LEPI*, 2012, n° 8, p. 1, note André Lucas., point 56 : la directive « programmes d'ordinateur » est qualifiée de lex specialis.

15 Position maintes fois réitérée par la suite. V. p. ex. : CJUE, 9 février 2012, C-277/10, Luksan, point 43.

16 Stéphanie Carre, « Le rôle de la Cour de justice dans la construction du droit d'auteur de l'Union européenne », dans Christophe Geiger (dir.), *La contribution de la jurisprudence à la construction de la propriété intellectuelle en Europe,* Paris, LexisNexis, coll. « CEIPI », 2013, p. 19 ; Valérie-Laure Benabou, « Retour sur dix ans de jurisprudence de la Cour de justice de l'Union européenne en matière de propriété littéraire et artistique : les méthodes », *Propr. intell.* 2012, n° 43, p. 140.

17 Valérie-Laure Benabou, « Retour sur dix ans de jurisprudence de la Cour de justice de l'Union européenne en matière de propriété littéraire et artistique : les méthodes », art. préc., spéc. p. 143.

18 Jérôme Huet, « Union européenne et démocratie : prohibition des arrêts de règlement et avis de décès de l'article 5 du Code civil », *JCP G* 2011, 473.

Sur le plan interne, une autre question de légalité peut se poser quant à la transparence avec laquelle les sociétés de gestion collective perçoivent et répartissent les sommes issues de l'exploitation d'œuvres protégées. La question de la transparence n'est pas nouvelle. En 2006, la Commission permanente de contrôle des sociétés de perception et de répartition des droits, organisme de la Cour des comptes créé en 2000, préconisait de « *donner aux ayants droit toutes les informations utiles pour qu'ils connaissent et comprennent la logique, les finalités et les modalités des règles selon lesquelles les droits sont répartis entre eux*[19] ». Le souci de la transparence est également important dans la directive de 2014 sur la gestion collective, qui y consacre un chapitre entier[20]. Le cas de la Commission copie privée, qui collecte près de 280 millions d'euros par an[21], est symptomatique d'une opacité qui pousse un journaliste, quelque peu obstiné, à saisir régulièrement la Commission d'accès aux documents administratifs (Cada)[22] pour obtenir des informations, en particulier les comptes-rendus des réunions fixant les barèmes de répartition ainsi que les questionnaires permettant d'établir de telles répartitions[23], qui sont pourtant des documents administratifs communicables[24]. Une telle situation pose difficulté quant à la légitimité d'un droit d'auteur qui se doit d'être transparent en principe. Mais, pour que cette transparence ait lieu effectivement, il est nécessaire de faire appel à la Cada, et donc à une législation extérieure au code de la propriété intellectuelle, qui devrait pourtant savoir se réguler de lui-même.

B ■ *Légalité… de la loi*

Plusieurs cas pourraient être relatés ici, notamment les péripéties des lois Hadopi devant le Conseil constitutionnel, en 2009. Nous nous en tiendrons à un exemple plus récent, celui de la loi du 1er mars 2012 sur la numérisation des livres indisponibles du XXe siècle[25]. Cette loi institue un système complexe de gestion collective présumée des droits numériques des « livres » introuvables dans le commerce, mais toujours objets de droit d'auteur, sur le modèle de (et en réaction à) Google books. Le décret d'application[26] a fait l'objet d'un recours en excès de pouvoir devant le Conseil d'État, lequel a transmis une question prioritaire de constitutionnalité au Conseil constitutionnel. Ce dernier a jugé le 28 février 2014[27] que la loi n'était pas contraire à la Constitution, estimant que l'atteinte au droit de propriété n'était pas disproportionnée. Mais, l'affaire revenue devant le Conseil d'État, une seconde question préjudicielle fut transmise d'office à la Cour de Justice de l'Union européenne[28]. Cette

19 Commission permanente de contrôle des sociétés de perception et de répartition des droits, Troisième Rapport annuel, Paris, 2006, spéc. p. 236.

20 Directive 2014/26/UE du Parlement européen et du Conseil du 26 février 2014 concernant la gestion collective du droit d'auteur et des droits voisins et l'octroi de licences multiterritoriales de droits sur des œuvres musicales en vue de leur utilisation en ligne dans le marché intérieur, *JOUE* L 84 du 20 mars 2014, p. 72-98, Chapitre 5 : « Transparence et communication d'informations ».

21 V. infra.

22 Marc Rees, « De nouveaux crans d'opacité en Commission Copie privée », *NextInpact*, 10 déc. 2018.

23 Marc Rees, « Copie privée : des questionnaires, des « bases faibles », des barèmes quand même », *NextInpact*, 6 janv. 2020.

24 CADA, avis n°20175209 du 25 janvier 2018 : « la commission estime que ces documents administratifs sont communicables à toute personne qui en fait la demande en application de l'article L311-1 du code des relations entre le public et l'administration », à propos des comptes-rendus des réunions de la Commission copie privée ;

25 Loi n° 2012-287 du 1er mars 2012 « relative à l'exploitation numérique des livres indisponibles du XXe siècle », *JORF* n° 0053 du 2 mars 2012.

26 Décret n° 2013-182 du 27 fév.2013, *JORF* 1er mars 2013, p. 3835.

27 Cons. const., 28 février 2014, décision n° 2013-370 QPC, M. Marc S. et autres.

28 CE, 10e et 9e sous-sections réunies, 6 mai 2015, n° 368208, *D.* 2015, p. 1427, note Sylvie Nérisson.

dernière décida, le 16 novembre 2016, que la loi de 2012 était contraire tant au droit européen qu'à la Convention de Berne[29].

Sans entrer dans les détails d'une affaire assez complexe, il convient de retenir que la Cour de justice censure la loi française en rappelant que le droit d'auteur est « de nature préventive » et qu'en conséquence toute reproduction ou représentation nécessite un consentement préalable de l'auteur[30], ce qui implique notamment « *un mécanisme garantissant l'information effective et individualisée des auteurs*[31] ». Or ce n'était pas le cas de la loi française, alors que la règle, qui consiste à demander son autorisation *a priori* à l'auteur, paraît pourtant bien élémentaire. La construction française du droit d'auteur n'en sort pas grandie, surtout lorsqu'on songe que le Conseil constitutionnel n'a pas vu de difficulté particulière au regard du droit moral[32], figure emblématique d'une conception « à la française », et que, au final, celui-ci est mieux protégé par la Cour de justice, qui n'est pourtant pas censée en connaître… En attendant la transposition de la directive sur ce point[33], la situation est pour le moins paradoxale, en raison du fait que le Conseil d'État a bien dû annuler le décret critiqué, mais n'a pas voulu annuler les licences – 164 000 – accordées entre-temps[34] par la société de gestion collective agréée : elles demeurent en vigueur tout en étant manifestement illicites et 37 000 exemplaires restaient disponibles à la vente sur diverses plateformes à la fin de l'année 2017[35], alors que le consentement de leur auteur n'avait pas été recueilli.

Si l'on voulait faire preuve d'un peu de naïveté, on souhaiterait que le législateur français, le Conseil constitutionnel, ou encore les sociétés de gestion retrouvent un peu de dignité en respectant des principes fondamentaux de notre ordre juridique. On se contentera de déplorer qu'un tel mouvement puisse perdurer de manière aussi éhontée.

II ■ Cohérence

La légitimité du droit d'auteur tient aussi à sa conformité à la raison, c'est-à-dire à sa cohérence, qui est questionnée par le développement du numérique[36], à appréhender à la fois comme objet de droit et comme vecteur de diffusion des œuvres. Le premier aspect concerne la qualification juridique d'objets complexes, ce qui implique de prêter attention à l'articulation des règles juridiques afin de conserver une cohérence logique (A.). La cohérence du Droit tient aussi au fait d'être conforme aux finalités qu'il se donne : le respect du droit d'auteur dans l'environnement numérique a été un formidable défi de ces dernières années et, dans une perspective critique, il est possible de questionner la cohérence téléologique du droit d'auteur (B.).

A ■ *Cohérence logique*

La question centrale concernant l'appréhension du développement de l'informatique par le droit d'auteur a été celle de la protection du logiciel. Au

29 CJUE, 16 novembre 2016, C-301/15, Soulier et Doke c./ ministère de la Culture : *Juris-Data* n° 2016-027633 ; *Dalloz IP/IT* 2017, p. 108, note Valérie-Laure Benabou ; *LEPI* 2017, n° 1, p. 2, obs. Carine Bernault ; *Propr. intell.* 2017, n° 62, p. 30, note Jean-Michel Bruguière ; *Comm. com. électr.* 2015, repère 6, par Christophe Caron ; Maïté Guillemain, « Le consentement de l'auteur dans l'exploitation numérique des livres indisponibles » : *JCP G* 2017, 1128 ; Franck Macrez, « "Soulier" et la résurgence de l'auteur », *D.* 2017, p. 84.

30 Déc. Soulier et Doke, point 33.

31 Point 43.

32 En décidant que le droit de divulgation s'épuise, ce qui est contestable et discuté en doctrine, mais aussi en passant sous silence la question du droit au respect de l'œuvre, qui lui était pourtant posée.

33 V. Franck Macrez, « Les mesures en faveur de l'octroi de licences et de l'accès plus large aux contenus (articles 8 à 14) », *Lexbase Hebdo Édition Affaires*, n° 601, 11 juillet 2019.

34 Tout en disant que sa décision était rétroactive…

35 Françoise Nyssen, ministre de la Culture, audition devant la Commission de la culture, Sénat, 25 octobre 2017.

36 Franck Macrez, *Créations informatiques*…, *op. cit., passim*.

terme de jurisprudences fluctuantes depuis les années soixante-dix, le législateur est intervenu pour décider que le logiciel devait être protégé comme œuvre littéraire[37]. Le choix, c'est le moins qu'on puisse dire, ne relevait pas de l'évidence : le logiciel est certes une forme, mais intégralement fonctionnelle ; son écriture laisse peu de place à la fantaisie… Des propositions dans le sens de la création d'un droit *sui generis* avaient pourtant été avancées[38]. De fait, le droit d'auteur semble toujours avoir appréhendé des formes d'expression qui s'adressent à l'esprit humain[39] alors que le code informatique est destiné à une machine. Faire correspondre un tel objet juridique à la définition de l'œuvre de l'esprit pouvait paraître bien hasardeux[40]. S'agissant de la condition d'originalité, un problème analogue se posait : comment caractériser l'empreinte de la personnalité de l'auteur au sein d'une suite de « zéros » et de « uns », d'un code rédigé en langage informatique ou de descriptions entièrement tournées vers la réalisation d'une fonctionnalité[41] ?

La réponse a consisté à travestir ce "droit d'auteur" qui, au final, n'en est pas un. Dans le célèbre arrêt Pachot[42], la Cour de cassation allait modifier sensiblement son interprétation de la notion d'originalité pour un logiciel en décidant que celle-ci pouvait se trouver dans « la marque de l'apport intellectuel » de l'auteur : elle consacrait ainsi un net affadissement de la condition de la protection par le droit d'auteur. Quant au régime juridique, il a été taillé sur mesure à tel point qu'il est presque intégralement dérogatoire du droit commun du droit d'auteur. Finalement, et malgré la codification prétendument à droit constant réalisée en 1992, il faut bien se résoudre à considérer que le législateur a décidé de baptiser le logiciel d'« œuvre littéraire » pour immédiatement lui accorder un régime dérogatoire. La rationalité aurait conduit à préférer un véritable droit *sui generis* plutôt qu'une telle circonvolution qui met dans l'embarras celui qui recherche la cohérence de ce « "droit d'auteur" qui n'est plus lui-même[43] ». Le choix du droit d'auteur aura, en réalité, été le résultat d'une prévalence de l'opportunité économique sur l'orthodoxie juridique : l'outil juridique était immédiatement disponible au niveau international et avait la faveur des industriels[44]. En tout état de cause, ce choix remet en cause la cohérence de l'ensemble de l'édifice du droit d'auteur puisque la catégorie est construite de

37 Directive du 14 mai 1991 concernant la protection juridique des programmes d'ordinateur, codifiée par la directive 2009/24/CE du 23 avril 2009, *JOCE*, 17 mai 1991.

38 OMPI, Dispositions types sur la protection du logiciel, Le Droit d'auteur, 1978 ; OMPI, Mesures destinées à renforcer la coopération internationale dans le domaine de la protection juridique du logiciel – Rapport du Bureau international, LPCS/I/2, 1979, p. 3 ; OMPI, Projet de traité sur la protection du logiciel – Rapport du Bureau international, LPCS/II/3, 1983 ; Rapport du groupe de travail constitué auprès de l'INPI, Vers une protection des logiciels informatiques : situation actuelle et propositions, La Propriété industrielle, 1984.

39 V. p. ex. : Adolf Dietz, « Copyright protection for computer programs : Trojan horse or stimulus for the future copyright system », *UFITA* 1985, vol. 110, p. 57 ; comp., en droit américain, en particulier à propos du caractère utilitaire du logiciel : Pamela Samuelson, « Creating a New Kind of Intellectual Property: Applying the Lessons of the Chip Law to Computer Programs », 70 *Minn. L. Rev.* 471-531 (1985), spéc. p. 508 et s.

40 André Lucas, *La protection des créations industrielles abstraites*, Paris, Librairies Techniques 1975, p. 188, n° 292 ; André Lucas, « Les programmes d'ordinateur comme objets de droits intellectuels », *JCP G* 1982, I, 3081 ; Robert Plaisant, « La protection du Logiciel par le droit d'auteur (Programme d'ordinateur) », *Gaz. Pal.* 27 septembre 1983, p. 348 ; Philippe Gaudrat, « Réflexions sur la forme des œuvres de l'esprit » dans *Mélanges en l'honneur d'André Françon*, Paris, Dalloz, 1995, p. 195, spéc. p. 209.

41 CA Paris, 4 juin 1984, société Atari Inc. c./ Valadon, *JCP E* 1985, II, 14409, note Michel Vivant (à propos d'un jeu vidéo).

42 Cass. Ass. Plén., 7 mars 1986, Babolat c./ Pachot, *JCP E* 1986, II, 14713, note Jean-Marc Mousseron, Bernard Teyssié et Michel Vivant ; RIDA 1986, n° 129, p. 136, note André Lucas ; *RTD com.* 1986, p. 399, obs. André Françon.

43 Michel Vivant (dir.), *Les créations immatérielles et le droit*, Paris, Ellipses, 1998, p. 52 et 53.

44 André Lucas, « Objet du droit d'auteur - Œuvres protégées. Logiciels », *J.-Cl. Propriété littéraire et artistique*, 1er janvier 2003, fasc. 1160, n° 9.

manière inductive. En effet, l'article L.112-2 du code de la propriété intellectuelle définit l'œuvre protégeable par une liste exemplative des différentes œuvres que le droit d'auteur est susceptible d'appréhender[45] ; la Convention de Berne, en son article 2 (1) procède de la même manière. Or, si l'on définit l'œuvre protégée à partir d'un ensemble de propositions inductrices et que l'on ajoute un élément, d'une nature étrangère, à ces propositions, il est inévitable que l'on modifie la définition elle-même : « le loup (est) dans la bergerie[46] »… et la porte est ouverte à la protection par le droit d'auteur pour un panier à salade, ou encore un boulon[47]…

Un autre exemple peut être simplement évoqué, puisqu'il est traité par ailleurs dans le présent volume[48]. La copie privée, en ce qu'elle n'implique aucune communication au public, est majoritairement analysée comme une limite au droit d'auteur (par opposition à l'exception)[49]. Or, d'importantes sommes sont perçues au titre de cette copie privée[50], le numérique étant un facteur important de cette augmentation, afin de compenser le préjudice causé aux auteurs. Mais il est permis de rester dubitatif sur la réalité de ce préjudice si la sphère de réservation déterminée par le droit de propriété de l'auteur sur son œuvre, définie par la communication à un public, n'est pas atteinte par cette copie strictement privée…

B ■ *Cohérence téléologique*

Une difficulté majeure que le développement du numérique cause au droit d'auteur tient à la conservation de son respect dans un univers où l'hyper-reproductabilité est omniprésente. Les solutions législatives apportées sont apparues d'une efficacité relative. La protection juridique des mesures techniques de protection, appelées aussi dispositions anti-contournement, ont été adoptées à l'issue de débats houleux à l'Assemblée nationale[51], mais aussi objets d'une saga judiciaire[52], pour que, quelques mois plus tard, les principaux distributeurs estiment que ces dispositifs devaient finalement, pour l'essentiel, être abandonnés, car trop impopulaires chez leurs propres clients.

45 « Sont considérés notamment comme œuvres de l'esprit au sens du présent code : 1° Les livres, brochures et autres écrits littéraires, artistiques et scientifiques ; 2° Les conférences, allocutions, sermons, plaidoiries et autres œuvres de même nature ; 3° Les œuvres dramatiques ou dramatico-musicales ; 4° Les œuvres chorégraphiques, les numéros et tours de cirque, les pantomimes, dont la mise en œuvre est fixée par écrit ou autrement ; 5° Les compositions musicales avec ou sans paroles ; 6° Les œuvres cinématographiques et autres œuvres consistant dans des séquences animées d'images, sonorisées ou non, dénommées ensemble œuvres audiovisuelles ; 7° Les œuvres de dessin, de peinture, d'architecture, de sculpture, de gravure, de lithographie ; 8° Les œuvres graphiques et typographiques ; 9° Les œuvres photographiques et celles réalisées à l'aide de techniques analogues à la photographie ; 10° Les œuvres des arts appliqués ; 11° Les illustrations, les cartes géographiques ; 12° Les plans, croquis et ouvrages plastiques relatifs à la géographie, à la topographie, à l'architecture et aux sciences ; 13° Les logiciels, y compris le matériel de conception préparatoire ; 14° Les créations des industries saisonnières de l'habillement et de la parure. […] ».

46 Michel Vivant et Jean-Michel Bruguière, *Droit d'auteur et droits voisins*, Paris, Dalloz, coll. « Précis Droit Privé », 4e éd. 2019, p. 334-337, n° 294 : « *… et la bergerie n'est pas restée intacte* ».

47 Michel Vivant, « Le philosophe, le boulonnier et le juriste » dans *Mélanges en l'honneur du professeur André Lucas*, Paris, LexisNexis, 2014, p. 765.

48 V. supra la contribution de Philippe Gaudrat, « La "crise" du droit d'auteur…. ».

49 Philippe Gaudrat et Frédéric Sardain, « De la copie privée (et du cercle de famille) ou des limites au droit d'auteur », *Comm. com. électr.* 2005, Étude 37.

50 Supra, I.

51 Loi du 1er mars 2006, Droit d'auteur et droits voisins dans la société de l'information (DADVSI), Article L.331-5 du CPI.

52 TGI Paris, 30 avril 2004, Perquin et autres c./ Société Films Alain Sarde et autres, *JCP E* 2004, 1101, note Thierry Maillard ; *Comm. com. électr.* 2004, comm., 85, obs. Christophe Caron ; *JCP G* 2004, II, 10135, note Christophe Geiger ; *Légipresse* 2004, III, p.148, note Michel Vivant et Gilles Vercken ; CA Paris, 22 avril 2005, Perquin et UFC Que Choisir ? c./ Société Universal Pictures vidéo France et autres., *Comm. com. électr.*, 2005, comm. 98, obs. Christophe Caron ; *RLDI* 2005, n° 5, 135, obs. David Melison ; JCP E 2005, II, 10126, comm. Christophe Geiger ; *Légipresse* 2005, III, p. 236, note Michel Vivant et Gilles Vercken ; Cass. civ. 1re 28 février 2006, Société Studio Canal et autres c./ Perquin et UFC Que Choisir, *JCP G* 2006, II, 10084, note André Lucas ; *Comm. com. électr.* 2006, comm. 56, obs. Christophe Christophe Caron.

Dans le même temps, le partage d'œuvres protégées sur les réseaux pair-à-pair continuait de proliférer… La loi avait manqué sa cible. L'histoire allait se répéter avec la loi Hadopi.

Le mécanisme central de la loi Hadopi[53] était celui de la « riposte graduée » à l'encontre des internautes adeptes du téléchargement[54]. Celui qui est « repéré » sur les réseaux peer-to-peer reçoit tout d'abord un avertissement par courrier électronique, puis, s'il est repéré une nouvelle fois, par lettre recommandée avec avis de réception. Enfin, il peut se voir sanctionné, en cas de troisième identification, par la coupure de son accès Internet en vertu d'une ordonnance pénale. Le mécanisme, à l'origine censuré par le Conseil constitutionnel lors de son examen de la loi « Dadvsi[55] », crée une nouvelle obligation pour toute personne de surveiller et de sécuriser son accès Internet[56]. Dans le même temps, la Haute autorité était chargée d'une « *mission d'encouragement au développement de l'offre légale et d'observation de l'utilisation licite et illicite des œuvres et des objets auxquels est attaché un droit d'auteur ou un droit voisin sur les réseaux*[57] ».

Force est de constater, dix ans plus tard, que le mécanisme a manqué sa cible : le pair-à-pair n'a été freiné que de manière très marginale, sans compter que ce n'est pas le seul moyen d'échange, au prix de la création d'une nouvelle obligation pénalement sanctionnée au contour difficile à déterminer[58], et pour un montant financier non négligeable à la charge de l'État. À la vérité, au moment où la Hadopi se mettait en place, d'autres systèmes que le pair-à-pair se développaient, tels que le téléchargement direct et le streaming, proposés par exemple par les sites Megaupload, fermés de manière spectaculaire par le FBI en 2012. De fait, le nombre d'internautes qui téléchargent de manière illégale est resté stable en dix ans[59]. Et s'il y a eu une mutation des usages, notamment par un développement de l'offre légale[60], cette évolution n'est pas imputable à la Hadopi… Le postulat de départ était erroné : l'action sur l'offre légale était à réaliser *a priori* et non *a posteriori*.

III ■ Équité

L'équité, dans le domaine du droit d'auteur, nous paraît devoir porter sur le respect de ce qui est dû à chacun, en l'occurrence le créateur de l'œuvre. C'est la légitimité même du droit d'auteur que de reconnaître son droit de propriété, qu'on le considère comme un droit naturel immanent on non, et par conséquent le droit de jouir des fruits de l'exploitation de son œuvre. Autrement dit, le droit d'auteur est légitime lorsqu'il permet une rémunération effective des auteurs (A.). Il semble également important de s'interroger sur la manière dont est perçu le droit d'auteur par le corps social, souvent vécu comme une institution inéquitable, facteur de paupérisation, ou encore une possibilité d'appropriation indue et dysfonctionnelle (B.).

53 Loi n° 2009-669 du 12 juin 2009 favorisant la diffusion et la protection de la création sur internet, *JORF*, 13 juin 2009.

54 Pour une présentation, v. p. ex. : Valérie-Laure Benabou, « Glose de la loi HADOPI ou opération nécessaire de débroussaillage (après la censure du Conseil constitutionnel du 10 juin 2009) », *RLDI* 2009, n° 52, Étude 1732, p. 63.

55 Conseil constitutionnel 27 juillet 2006, décision n° 2006-540, *JORF* 2006, 178, p. 11541.

56 Sur la teneur, délicate à mettre en œuvre, de cette obligation, v. : Franck Macrez et Julien Gossa, « Surveillance et sécurisation : ce que l'Hadopi rate », *RLDI* 2009, n° 50, Étude 1659, p. 79.

57 Article L.331-13, 1° C. prop. intell.

58 Franck Macrez et Julien Gossa, art. préc.

59 Médiamétrie, ALPA et CNC, La consommation illégale de vidéos en France - Évolution 2010-2017, 4 juin 2018, <https://www.alpa.paris/>.

60 Damien Leloup, « Dix ans après la loi Hadopi, que reste-t-il du téléchargement illégal ? », *Le Monde.fr*, 12 juin 2019 (mise à jour le 13 juin 2019).

A ■ *Rémunération équitable des auteurs*

Traditionnellement, le droit d'auteur français se soucie de la protection de l'auteur, ce qui se traduit en droit des contrats d'auteur par des dispositions qui se veulent protectrices. Le principe est en effet celui de la rémunération proportionnelle à l'exploitation de son œuvre par le bénéficiaire de la cession des droits (art. L 131-4-1° du CPI), afin que l'auteur soit intéressé au succès de son œuvre. Le numérique vient à nouveau questionner la légitimité du droit d'auteur, à travers des exemples déjà étudiés, quant à la juste rémunération des créateurs.

Le cas de la loi de 2012 sur l'exploitation numérique des livres indisponibles est symptomatique d'une dérive consistant à attribuer toujours plus à l'exploitant. La gestion collective créée instaurait en effet un principe de parité : auteurs et éditeurs devaient être représentés de manière égale au sein de la société. Cela a été critiqué[61], car les droits en cause ne pouvaient qu'appartenir à leur auteur : par hypothèse, l'éditeur s'est désintéressé de l'exploitation de l'œuvre, se trouvant ainsi dans une situation de défaut d'exploitation permanente et suivie, obligation pourtant essentielle du contrat d'édition. En tout état de cause, comme le note Sylvie Nérisson, la loi n'exige pas que la représentation soit « équitable », là où cela est en général exigé s'agissant d'autres systèmes de gestion collective imposée[62]. En outre, il est extraordinaire que l'éditeur se retrouve dans une situation de cumuler la position de membre de la société de gestion collective et d'utilisateur-exploitant, alors que cela crée potentiellement une situation de conflit d'intérêts[63].

Le cas de la copie privée questionne également. Le numérique démultiplie les supports de perceptions, qui sont très élevées en France (les plus élevées d'Europe) : 284 millions d'euros en 2016, 279 millions d'euros en 2017 (dont 164 millions d'euros pour les smartphones)… Pourtant, on sait qu'un quart de ces sommes est destiné à l'aide à la création, ce qui rend la question de la transparence[64] d'autant plus importante. Cette opacité laisse planer de sérieux doutes sur la bonne gestion des sommes perçues[65]. Et la légitimité du droit d'auteur c'est aussi un équilibre avec les droits du public : c'est une condition de son acceptabilité. Or le public n'a pas forcément tort lorsqu'il a le sentiment qu'il paie deux fois : de fait, dans le domaine musical (mais aussi dans la vidéo), l'importance acquise de la consommation en streaming via des services payants sur smartphone fait qu'aucune copie privée n'est enregistrée sur le stockage, pourtant soumis à redevance. La manière dont les barèmes de perception et de rémunération sont établis devrait décidément être rendue publique afin de lever tout doute sur l'objectivité des méthodes utilisées. Le possible assujettissement des disques durs internes d'ordinateurs porte le risque d'accroître la décorrélation entre perception et préjudice des auteurs et, conséquemment, le sentiment, pas forcément injustifié, chez le public que le droit d'auteur est un prétexte à créer une « taxe » supplémentaire sous couvert de défense du droit des créateurs. Il convient, au final, de conserver

61 Frédéric Pollaud-Dulian, « Livres indisponibles. Licence légale. Œuvres orphelines. Numérisation. Bibliothèque », *RTD com.*, 2012 p. 337 ; Phillipe Gaudrat, « Édition numérique : une actualité législative édifiante », *RTD com.*, 2012, p. 557 ; Franck Macrez, « L'exploitation numérique des livres indisponibles : que reste-t-il du droit d'auteur ? », *D.*, 2012, Chron., p. 749, n° 13.

62 Sylvie Nérisson, *La gestion collective des droits des auteurs en France et en Allemagne : quelle légitimité ?*, Paris, IRJS Editions, 2013, p. 289, n° 548 : « *Il est à noter que cette représentation doit être équitable à propos de la gestion du droit de prêt, alors que la loi impose qu'elle soit paritaire dans le cas des livres indisponibles.* »

63 Un tel cumul est en général prohibé : Sacem, article 11 bis des Statuts ; SACD, article 9 du Règlement général.

64 V. *supra*.

65 Alors que vraisemblablement il n'en est rien !

à l'esprit que la transparence est un principe général « *qui préside à toutes les dispositions spéciales aux sociétés de gestion collective*[66] ».

B ■ *Vision inéquitable du droit d'auteur par le corps social*

L'exemple qui précède est important quant à la perception que le public peut avoir des mécanismes de droit d'auteur. Le manque de transparence des sociétés de gestion participe d'une méfiance, qui apparaît assez légitime. Le mécanisme de la copie privée est, à dire vrai, assez mal rédigé dans la loi[67] et suscite logiquement l'incompréhension. L'article L.122-5 du code de la propriété intellectuelle dispose que « *l'auteur ne peut interdire : (…) 2° Les copies ou reproductions strictement réservées à l'usage privé du copiste et non destinées à une utilisation collective […]* ». Comment expliquer que cela signifie que Alice peut prêter à Bob qui copie pour son usage privé, tandis que Alice ne peut pas confectionner une copie et la donner à Bob, alors que le résultat est strictement le même (Bob dispose d'un exemplaire copié) ? Ajouté à cela l'inefficacité du dispositif Hadopi[68], le contournement très aisé du système pour celui qui a quelques connaissances en informatique… Le droit d'auteur finit par manquer de crédibilité.

Pour autant, ces défauts ne doivent pas masquer l'essentiel, qui est que les créateurs sont protégés à raison de leurs créations. La déraison est, dans certains milieux, entretenue par la description d'une propriété intellectuelle qui serait absurde, irait trop loin, serait une machine à fabriquer des « vaches à lait », etc. Malgré les critiques exposées librement dans les lignes qui précèdent, il ne s'agit pas de mettre au rebut l'ensemble du système, comme certains ont tendance à le faire hâtivement. La consultation du hashtag #copyrightmadness sur Twitter est totalement désespérante pour qui connaît un peu la propriété intellectuelle. Si des dysfonctionnements existent à raison de la propriété intellectuelle, elle est aussi l'objet d'affabulations savamment entretenues (à moins que ce soit simplement de l'ignorance ?), où l'on peut lire une chose et son contraire (les deux pouvant être fausses), avec en filigrane un présupposé idéologique anti-protection (en général) et anti-droit d'auteur (par opposition au modèle adulé du copyright américain). Il est désolant que ces fake news soient assimilés au mouvement du logiciel libre, lequel défend le droit d'auteur puisque les licences libres ne sauraient exister sans lui. Il est également regrettable que ces pourfendeurs de la propriété intellectuelle oublient qu'ils sont les héritiers d'un mouvement qui, à l'origine, a combattu ce qui était perçu, vraisemblablement à raison, comme un excès de propriété intellectuelle, lorsque l'OMPI a voulu proposer un traité international sur le modèle de la directive européenne instaurant un droit *sui generis* sur le contenu des bases de données[69]. Il s'agissait de contester l'excès et non la propriété intellectuelle elle-même.

Si la crise de légitimité de droit d'auteur, indéniable, résulte de sources réelles et profondes, il reste à se demander comment il est possible d'y remédier. La doctrine juridique a sans doute son rôle à jouer. Mais son rôle est bien souvent réduit à celui de commentateur, qui va trouver une rationa-

66 Sylvie Nérisson, *op. cit.*, p. 354, n° 656 et p. 369, n° 680 et s.

67 André Lucas et Henri-Jacques Lucas, *Traité de la propriété littéraire et artistique*, Paris, Litec, 2006, n° 350, p. 282, regrettant la « rédaction défectueuse du texte » (nous n'avons pas retrouvé la formule dans les éditions ultérieures de l'ouvrage).

68 V. *supra*.

69 V. la fine analyse de Mme von Lewinski : Silke von Lewinski, « International Copyright Over the Last 50 Years – A Foreign Perspective », 50 *J. Copyright Soc'y* U.S.A. 581-607 (2002-2003).

lité *a posteriori* à des textes législatifs rédigés en fonction du poids des lobbys qui font primer les arguments économiques sur les arguments logiques et juridiques. Encore faudrait-il que la doctrine juridique dispose elle-même d'une certaine légitimité, pour ne pas dire d'une crédibilité, dans une matière où les enjeux financiers sont colossaux et les universitaires intéressés aux consultations. Il reste à revenir aux fondamentaux : enseigner la propriété intellectuelle, la vraie, sans fake news, mais avec le sens du débat critique, en chassant les postulats et défendant le sens noble et premier du droit d'auteur qui est de défendre le créateur et sa création.

Cela implique de sortir le droit d'auteur du carcan qui est le sien, de décloisonner la matière pour qu'elle soit (sérieusement) expliquée et débattue et, à tout le moins, que les juristes cessent de se complaire dans les conférences et publications faites par des juristes et pour des juristes, mais se risquent également à une interdisciplinarité qui devrait être salutaire pour la matière.

Pauline Léger

Les œuvres transformatrices, cause ou conséquence de la crise du droit d'auteur ?

Le développement de plateformes de partage de contenus en ligne, dont *YouTube* est l'exemple emblématique, s'est accompagné d'une déferlante de petites productions vidéos créées et mises en ligne par les utilisateurs, désignées sous l'appellation générique de contenus générés par les utilisateurs – *User-Generated Content*[1]. Parmi ces productions, les *mash-up* consistent à combiner des éléments visuels ou sonores provenant de différentes sources et, en particulier, de films classiques ou cultes[2]. Ils sont d'ailleurs souvent assimilés au *remix* ou aux pratiques de collage. Il peut concrètement s'agir de modifier le montage d'une bande-annonce pour changer la succession des scènes et le rythme de la présentation : la comédie devient alors une tragédie, ou inversement. Il peut également s'agir de mêler des œuvres partageant une certaine proximité : le *mash-up* intitulé *Hell's Club* visionné 30 millions de fois en 2017 colle ainsi des extraits de films ayant lieu dans une boite de nuit. Le *Hell's club* devient le lieu où se croisent plusieurs grandes stars du cinéma parmi lesquelles les héros de Star wars, John Travolta, Tom Cruise, Tony Montana, the Mask[3]. Il peut plus simplement s'agir d'imaginer une rencontre qui n'a jamais eu lieu entre Nathalie Portman et Alain Delon dans le métro.

L'objectif poursuivi lors de la réalisation de ces combinaisons inattendues d'images et de sons est de susciter chez le public une certaine réflexion sur les œuvres associées en proposant une nouvelle narration ou en faisant se rencontrer deux univers différents. Les *mash-up* sont le plus souvent ludiques ou parodiques, ont une existence somme toute éphémère et sont caractéristiques d'un phénomène d'ampleur désigné couramment

[1] Les contenus générés par les utilisateurs désignent des objets de toutes sortes – textes, musiques, vidéos, photographies, créations graphiques – qui sont créés et diffusés sur les réseaux par les utilisateurs d'Internet grâce aux outils mis gratuitement à leur disposition, notamment par les plateformes de partage. V. *Internet participatif : contenu créé par l'utilisateur,* OCDE, direction de la science, de la technologie et de l'industrie, comité de la politique de l'information, de l'informatique et des communications, groupe de travail sur l'économie de l'information, 28 juin 2007, DSTI/ICCP/IE(2006)7/final, p. 9-10.

[2] Commission générale de terminologie et de néologie, Vocabulaire de la culture et de la communication, NOR CTNX1016619K, *JO* du 22 juill. 2010, p. 13542-13544, v° « collage, sens I.2 ». Équivalent étranger : *bootleg* (collage musical), *mash-up*, *mashup* : « un assemblage, au moyen d'outils numériques, d'éléments visuels ou sonores provenant de différentes sources ».

[3] « Au *Mashup* Film Festival 2018, le cinéma se réinvente dans la parodie », *Le Figaro*, 15 mars 2018 : https://www.lefigaro.fr/cinema/2018/03/15/03002-20180315ARTFIG00304-au-mashup-film-festival-2018-le-cinema-se-reinvente-dans-la-parodie.php V. aussi le site du *mash-up* festival : http://mashup-film-festival.com/en/wp-content/uploads/2017/11/Presentation-Collaborators-2018.pdf

sous le terme d'œuvres transformatrices ou transformatives[4]. Or ces dernières sont au cœur d'une profonde remise en cause du droit d'auteur et illustrent la crise qui traverse la matière.

Les pratiques d'utilisation créatrice d'œuvres antérieures, créées par autrui, ont pourtant toujours existé. D'ailleurs, le législateur a conçu la catégorie légale des œuvres composites, également dites œuvres dérivées, qui recouvre les œuvres nouvelles, créées en incorporant tout ou partie de l'œuvre d'autrui, sans sa collaboration[5]. Les auteurs travaillent en exploitant volontairement tout ou partie d'une œuvre première, dite œuvre préexistante ou source, créée par autrui. En l'incorporant et en la transformant par un apport original, ils aboutissent à la création d'une œuvre nouvelle, dite seconde, composite ou dérivée. Il en est ainsi des traductions, des adaptations, des arrangements musicaux ou des « suites » d'œuvres[6]. À cette notion légale est associé un régime résultant de l'article L. 113-4 du Code de la propriété intellectuelle qui dispose que « *[l]'œuvre composite est la propriété de l'auteur qui l'a réalisée, sous réserve des droits de l'auteur de l'œuvre préexistante* ». En sorte que pour pouvoir utiliser tout ou partie d'une œuvre, l'auteur de l'œuvre composite doit obtenir l'autorisation de l'auteur de l'œuvre utilisée.

Or, si les œuvres transformatrices désignent une pratique d'emprunt créatif à l'œuvre d'autrui, elles traduisent un changement de dimension qui se traduit de deux manières. D'une part, matériellement, les outils numériques, offerts le plus souvent gratuitement sur les réseaux, permettent à tout un chacun d'emprunter très facilement à l'œuvre d'autrui afin de l'intégrer à une nouvelle œuvre qui est ensuite diffusée sur l'Internet. Ces outils conduisent à une explosion quantitative de ces pratiques. D'autre part, sociologiquement, ces créations sont le fait d'une nouvelle catégorie d'auteurs : l'auteur-amateur[7]. On constate aujourd'hui qu'une partie du public des œuvres revendique le droit de les utiliser pour s'exprimer, pour « rebondir » à partir d'elles en quelque sorte : c'est l'ère du « copier-créer[8] ».

Le recours à une nouvelle terminologie, celle d'œuvre transformatrice, poursuit donc l'objectif de susciter la réflexion sur le renouvellement de ces exploitations particulières de l'œuvre d'autrui[9]. Le détournement, la recompo-

4 Nous préférons le terme d'œuvre transformatrice, plus neutre que celui d'œuvre transformative. Ce dernier souffre en effet de sa proximité avec les *transformative works* du droit américain, ce qui peut engendrer une certaine confusion. Sur l'emploi et la signification de ces termes, notre thèse, Pauline Léger, *La recherche d'un statut de l'œuvre transformatrice. Contribution à l'étude de l'œuvre composite en droit d'auteur*, Paris, LGDJ, Coll. « Bibl. de droit privé », t. 584, 2018, n° 18-19, pp. 14-16.

5 Art. L. 113-2 al. 2 *C. prop. intell.*

6 Art. L. 112-3 al. 1er *C. prop. intell.* : « *Les auteurs de traductions, d'adaptations, transformations ou arrangements des œuvres de l'esprit jouissent de la protection instituée par le présent code sans préjudice des droits de l'auteur de l'œuvre originale. Il en est de même des auteurs d'anthologies ou de recueils d'œuvres ou de données diverses, tels que les bases de données, qui, par le choix ou la disposition des matières, constituent des créations intellectuelles.* »

7 V. not. *Internet participatif : contenu créé par l'utilisateur*, OCDE, 28 juin 2007, préc., p. 10.

8 C'est notamment ce que développe Lawrence Lessig, Professeur à la Faculté de droit de Harvard, dans son ouvrage, *Remix, Making Art and Commerce Thrive in the Hybrid Economy*, Londres, Bloomsbury, 2008.

9 V. not. Commission des Communautés européennes, Livre vert, *Le droit d'auteur dans l'économie de la connaissance*, COM(2008) 466 final, 16 juillet 2008, non publié au Journal officiel, § 3.4, pp. 18-19 ; Commission des Communautés européennes, *Communication sur le droit d'auteur dans l'économie de la connaissance*, COM(2009) 532 final, 19 octobre 2009, § 3.5, p. 9 ; Communication de la Commission au Parlement européen, au Conseil, au Comité économique et social européen et au Comité des régions, *Vers un marché unique des droits de propriété intellectuelle, Doper la créativité et l'innovation pour permettre à l'Europe de créer de la croissance économique, des emplois de qualité et des produits et services de premier choix*, COM(2011) 287 final, 24 mai 2011, § 3.3.3., p. 15 ; *Culture – Acte 2, Contribution aux politiques culturelles à l'ère numérique*, Rapport de la Mission « Acte II de l'exception culturelle », P. Lescure (dir.), mai 2013, Paris, La documentation française, t. I, Fiche C-9, pp. 425-432, « La création transformative à l'ère numérique » ; *Rapport de la mission CSPLA sur les "œuvres transformatives"*, Valérie-Laure Benabou (dir.), Fabrice Langrognet (rapp.), décembre 2014, https://www.culture.gouv.fr/Sites-thematiques/Propriete-litteraire-et-artistique/Conseil-superieur-de-la-propriete-

sition des œuvres d'autrui sont devenus des formes d'expression commune, notamment sur l'Internet, et leur foisonnement a pour effet de remettre en cause le cadre établi. Il est soutenu que la catégorie des œuvres composites et le régime de droit positif ne sauraient suffire à appréhender la variété des objets issus de ces pratiques de création et que le droit actuel ne prendrait pas suffisamment en compte la liberté de pouvoir réutiliser l'œuvre d'autrui pour créer autre chose. C'est, en particulier, la dépendance juridique de l'auteur de l'œuvre seconde vis-à-vis de l'auteur de l'œuvre préexistante qui est contestée. Si les œuvres transformatrices sont diverses, nombre d'entre elles sont en effet réalisées en passant outre le consentement de l'auteur de l'œuvre première et c'est cela qui déclencherait la crise que traverse le droit d'auteur.

Dès lors, les œuvres transformatrices apparaissent comme la cause, ou l'une des causes, de la crise du droit d'auteur. Mais il est possible d'envisager les choses autrement en considérant que les œuvres transformatrices ne font que révéler une crise structurelle du droit d'auteur. Ainsi, l'équilibre entre les divers intérêts en jeu en droit d'auteur – droit de l'auteur, liberté des utilisateurs et des auteurs futurs – ne serait pas assuré dans sa construction actuelle, de sorte que le phénomène des œuvres transformatrices ne serait que la conséquence de failles existantes. Or le point de savoir si les œuvres transformatrices sont la cause ou une conséquence de la crise du droit d'auteur n'est pas neutre. De la réponse à cette question dépend le point de savoir si, et comment, ce que l'on considère comme des usages créatifs de l'œuvre d'autrui relativement nouveaux peuvent ou doivent conduire à une évolution du droit.

Par conséquent, il faut expliquer la crise (I.), c'est-à-dire analyser les points de friction entre les pratiques transformatrices et les règles actuelles de droit d'auteur, avant d'envisager de la résoudre (II.).

I ■ Expliquer la crise

En principe, la construction du droit d'auteur réalise un équilibre entre la protection des intérêts de l'auteur d'une part et la préservation de la liberté de création des auteurs futurs d'autre part. En ce sens, la loi confère à l'auteur un monopole qui prend la forme d'un droit de propriété sur son œuvre afin qu'il puisse conserver une maîtrise sur celle-ci et, éventuellement, en tirer un profit[10]. Cependant, cette propriété est délimitée car il faut conserver des espaces de liberté propices à la création future, du fait d'autres auteurs.

Ces espaces de liberté, qui prennent la forme de limites (A.) et d'exceptions (B.) au droit, apparaissent toutefois insuffisants à servir de réceptacles aux œuvres transformatrices.

A ■ *L'insuffisance des limites au droit d'auteur*

Le monopole de l'auteur est circonscrit à la fois dans son étendue et dans le temps. Les œuvres transformatrices pourraient donc se glisser dans ces espaces de liberté.

litteraire-et-artistique/Travaux/Missions/Mission-du-CSPLA-relative-aux-creations-transformatives

10 Art. L. 111-1 al. 1er *C. prop. intell.* : « *L'auteur d'une œuvre de l'esprit jouit sur cette œuvre, du seul fait de sa création, d'un droit de propriété incorporelle exclusif et opposable à tous.* »

D'un côté, le droit d'auteur est limité dans le temps. L'on dit que l'œuvre tombe dans le domaine public soixante-dix ans à compter du décès de l'auteur[11]. Le domaine public ouvre la voie à une libre utilisation de l'œuvre d'autrui, sous réserve du respect du droit moral qui est perpétuel. La liberté de création prend alors la place de l'exclusivité. Il suffit donc d'attendre pour pouvoir réutiliser librement l'œuvre d'autrui.

Pourtant, cette possibilité d'un usage licite des œuvres d'autrui grâce à leur chute dans le domaine public est d'un maigre secours pour libéraliser les pratiques transformatrices puisqu'elle est limitée aux œuvres assez anciennes. Or les œuvres transformatrices poursuivent souvent l'objectif de jouer sur des références communes, ce qui suppose donc que ces références, qui sont les œuvres d'autrui, soient relativement contemporaines.

D'un autre côté, le droit d'auteur est circonscrit dans son étendue car il ne porte que sur les éléments originaux de l'œuvre et jamais sur les idées qui la sous-tendent. Par exemple, l'histoire d'un tueur en série qui serait poursuivi puis arrêté par un duo d'enquêteurs relève de l'idée. Mais un scénario qui part de cette idée et dans lequel le scénariste développe les caractéristiques physiques et psychologiques de chacun des personnages et choisit le temps et le lieu de l'action, ainsi que l'enchaînement des scènes, peut assurément être protégé par le droit d'auteur. Le critère d'accès qui ouvre la protection du droit à l'œuvre est l'originalité. Selon la Cour de justice de l'Union européenne, qui s'est reconnue compétente pour harmoniser cette notion depuis 2009[12], est originale la création intellectuelle propre à son auteur. Plus concrètement, l'originalité peut résulter du fait que l'auteur a réalisé des choix libres et créatifs lors de la conception de l'œuvre[13]. La difficulté réside néanmoins dans le constat que, si le principe est connu, sa mise en œuvre peut être empreinte d'incertitude. C'est dire que, dans les faits, l'originalité d'une œuvre n'est jamais certaine avant d'avoir été reconnue par un juge dans une décision définitive.

En outre, les contours de l'œuvre protégée sont d'autant plus complexes à tracer que l'œuvre peut être protégée en tout ou partie. Ce n'est, en effet, pas l'œuvre en elle-même qui est protégée, mais ses traits caractéristiques originaux. C'est la raison pour laquelle le droit d'auteur ne se limite pas à la reproduction ou la représentation intégrale d'une œuvre. Il s'étend aussi à ce que l'on nomme ses usages dérivés, ce qui se traduit par le fait que l'autorisation de l'auteur est requise lorsqu'une adaptation ou une traduction de son œuvre est réalisée[14]. La modification de la forme d'expression d'une œuvre relève du droit de son auteur.

Le droit d'auteur s'étend également à la reproduction partielle d'une œuvre nouvelle, comme l'a rappelé la Cour de justice de l'Union européenne en estimant que l'extrait de onze mots issu d'un article de presse pouvait exprimer l'originalité de l'œuvre[15]. De façon analogue, il a pu être jugé qu'une vignette issue d'une bande dessinée était considérée comme une œuvre graphique autonome, protégeable en elle-même, de sorte que sa

11 Art. L. 123-1 *C. prop. intell.* : « *L'auteur jouit, sa vie durant, du droit exclusif d'exploiter son œuvre sous quelque forme que ce soit et d'en tirer un profit pécuniaire. Au décès de l'auteur, ce droit persiste au bénéfice de ses ayants droit pendant l'année civile en cours et les soixante-dix années qui suivent.* »

12 CJUE, 4e ch., 16 juillet 2009, aff. C-5/08, *Infopaq International A/S c./ Danske Dagblades Forening*, pt. 37.

13 V. not. CJUE, 4e ch., 16 juillet 2009, *Infopaq*, préc., pt. 45 ; CJUE, 3e ch., 1er décembre 2011, aff. C-145/10, *Eva-Maria Painer c./ Standard VerlagsGmbH et autres*, pt. 89.

14 Art. L. 122-4 *C. prop. intell.* : « *Toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle faite sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants droit ou ayants cause est illicite. Il en est de même pour la traduction, l'adaptation ou la transformation, l'arrangement ou la reproduction par un art ou un procédé quelconque.* »

15 CJUE, 4e ch., 16 juillet 2009, *Infopaq*, préc., pts. 47-48.

reproduction dans un ouvrage consacré à l'œuvre de Hergé était soumise à autorisation[16].

En conséquence, le créateur qui utilise tout ou partie de l'œuvre d'autrui pour réaliser une œuvre seconde est, le plus souvent, sous la dépendance de l'auteur de l'œuvre ainsi utilisée et doit requérir son autorisation préalable. Les prérogatives de l'auteur sont extrêmement puissantes puisque la liberté de création de l'auteur de l'œuvre composite dépend en partie de sa tolérance. Or, les auteurs d'œuvres transformatrices ne cachent pas qu'ils réalisent une reprise intégrale ou partielle de l'œuvre d'autrui. On parle d'ailleurs à leur égard de pratiques d'appropriation ou de remploi, entendu comme « un procédé artistique qui, dans les arts visuels, réinvestit matériellement des images et des fragments d'images issus d'un autre contexte dans un geste de réappropriation engendrant une transformation du sens qui excède la simple citation ou l'hommage[17] ». La règle est donc simple : ils n'ont en principe pas d'autres choix que de rechercher en amont l'autorisation des auteurs des œuvres empruntées.

C'est pourtant ce qui est contesté, au motif que la particularité des œuvres transformatrices justifierait un régime différent. Il est soutenu que ces formes d'expression sont « généralement conçues dans un cadre extérieur aux pratiques et habitudes professionnelles[18] », par des auteurs-amateurs. Or l'« amateur » désigne dans le langage commun une personne qui « cultive […] un art pour son seul plaisir[19] », c'est-à-dire hors de tout cadre professionnel ou commercial. Au final, les auteurs d'œuvres transformatrices participeraient au développement d'une culture populaire[20].

Toutefois, ces arguments ne trouvent aucun écho en droit d'auteur. La contrefaçon, c'est-à-dire l'atteinte au droit d'auteur, est indifférente à la fois à la qualité de la personne qui opère cette atteinte – professionnel ou amateur – et au caractère prétendument non commercial de l'usage[21]. Le droit de l'auteur sur son œuvre est calqué sur un modèle propriétaire : le seul constat objectif de l'empiètement sur la propriété suffit à caractériser l'atteinte.

On peut conclure de ces premiers développements que la construction actuelle du droit d'auteur n'offre que peu de perspectives pour les œuvres transformatrices : les espaces de liberté aménagés au travers des contours du monopole ne sont pas adaptés à ces pratiques de création qui sont aujourd'hui massives. Les œuvres transformatrices se développent donc à contre-courant des règles de droit, elles sont pour la grande majorité d'entre elles illégales. Ce constat nourrit la crise de légitimité du droit d'auteur. La crise se confirme lorsque l'on constate le caractère inadapté des exceptions au droit d'auteur.

16 Cass. 1ère civ., 26 mai 2011, n° 09-71083, inédit : *RIDA* 2011, n° 229, pp. 269-317, obs. Pierre Sirinelli, p. 469-479 (texte de la décision) ; *RLDI* 2011/73, n° 2411, obs. Marlène Trézéguet.

17 Marie-Thérèse Journot, *Le Vocabulaire du cinéma*, Paris, Armand Colin, 4e éd., 2015, v° « remploi ou réemploi ».

18 *Internet participatif : contenu créé par l'utilisateur*, OCDE, 28 juin 2007, préc., p. 10 ; Commission des Communautés européennes*, Communication sur le droit d'auteur dans l'économie de la connaissance*, 19 oct. 2009, préc., § 3.5, p. 9.

19 *Le Grand Robert de la langue française, dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française de Paul Robert*, 2e éd. entièrement revue et enrichie par A. Rey, Paris, Le Robert, 1985, v° « amateur, sens 2 ».

20 Analysant les contenus générés par les utilisateurs comme un retour à une culture populaire, v. Lawrence Lessig, *Remix, Making Art and Commerce Thrive in the Hybrid Economy*, Londres, Bloomsbury, 2008 ; Rebecca Tushnet, « Hybrid Vigor: Mashups, Cyborgs, and Other Necessary Monsters », 6 *I/S: J.L. & Pol'y for Info. Soc'y* 1-12 (2010). Pour une approche sociologique, v. Anne-Cécile Nentwig, « Amateur(s) : les enjeux sociaux d'une classification », *Juris art etc* , janvier 2015, n° 20, p. 28-31, spéc. p. 31 : « *Le Web devenant même une ressource stratégique, permettant à cette culture, souvent élaborée et ne possédant pas les mêmes conditions de visibilité que celle des professionnels, de se faire entendre et d'être diffusée. Ainsi, se définir comme amateur, être reconnu comme tel, renvoie à des logiques d'actions et d'inscription dans un monde artistique différencié* ».

21 Art. L. 335-2 al. 1er *C. prop. intell.* : « *Est également un délit de contrefaçon toute reproduction, représentation ou diffusion, par quelque moyen que ce soit, d'une œuvre de l'esprit en violation des droits de l'auteur, tels qu'ils sont définis et réglementés par la loi* ».

B ■ *L'insuffisance des exceptions au droit d'auteur*

Les exceptions au droit d'auteur désignent un mécanisme qui permet de considérer comme licites des actes de contrefaçon. Il s'agit d'hypothèses dans lesquelles le droit d'auteur devrait en principe s'appliquer, car un acte d'exploitation de l'œuvre est réalisé. Néanmoins, la loi considère que, par exception, de tels actes ne nécessitent pas l'autorisation de l'auteur car ils ont été réalisés dans un but particulier[22]. Parmi ces buts figure notamment la préservation de la liberté d'expression sur les œuvres d'autrui. Il est donc possible pour une personne d'utiliser librement tout ou partie de l'œuvre d'autrui parce que cet usage sert l'expression d'un contenu, à condition de respecter le droit moral de l'auteur[23]. Deux exceptions pourraient, en particulier, être propices à une légalisation des pratiques transformatrices : l'exception de citation et l'exception de parodie.

D'abord, citer l'œuvre d'un auteur ne nécessite pas de rechercher son autorisation. Il faut toutefois que la citation vienne à l'appui d'une démonstration ayant un but « critique, polémique, pédagogique, scientifique ou d'information de l'œuvre à laquelle » elle est incorporée[24]. L'utilisation de l'œuvre d'autrui doit ainsi avoir vocation à illustrer un propos.

À s'en tenir à cette présentation, les œuvres transformatrices pourraient être considérées comme des citations d'une ou de plusieurs œuvres si elles reproduisent l'œuvre d'autrui en vue de porter un regard critique sur celle-ci.

Pourtant, la mise en œuvre de l'exception de citation par les juridictions a conduit à réduire son champ d'application, car les juges prennent pour modèle la citation littéraire. La citation d'une œuvre ne peut s'entendre que de la reprise partielle de celle-ci[25]. Par conséquent, toute citation de l'image d'une œuvre, par exemple la photographie d'une statue ou d'une peinture, la reproduction d'un personnage, ne rentre pas dans le champ de l'exception. La citation d'une œuvre audiovisuelle dans un *mash-up* pourrait être autorisée, à condition qu'elle ne concerne que de brefs passages de l'œuvre. Si l'œuvre est reprise en son entier en modifiant par exemple la succession des scènes, alors la citation ne peut jouer.

En outre, les juridictions françaises exigent traditionnellement l'existence d'une œuvre citante[26], c'est-à-dire que la citation, donc la reprise de l'œuvre d'autrui, doit être intégrée dans une œuvre ou un objet nouveau, une sorte de « contenant ». L'on perçoit là encore l'idée d'une œuvre littéraire qui comprendrait des citations. Or, dans l'hypothèse des *mash-up*, le travail créatif de l'amateur consiste à décomposer des œuvres premières et à les réassocier afin de les confronter. L'apport consiste à re-contextualiser des œuvres afin de transmettre un message. Il n'aboutit pas toujours à la création d'une œuvre nouvelle. Toutefois, la Cour de justice de l'Union européenne a réfuté la condition selon laquelle la citation devrait nécessairement s'insérer dans le cadre d'une œuvre littéraire protégée par le droit d'auteur[27], sans pour autant préciser plus avant les conséquences de cette nouvelle approche.

22 La liste exhaustive des exceptions figure à l'article L. 122-5 *C. prop. intell.*

23 Art. L. 122-5 *C. prop. intell.* : « *Lorsque l'œuvre a été divulguée, l'auteur ne peut interdire […] Sous réserve que soient indiqués clairement le nom de l'auteur et la source […]* ».

24 Art. L. 122-5 *C. prop. intell.* : « *Lorsque l'œuvre a été divulguée, l'auteur ne peut interdire […] Sous réserve que soient indiqués clairement le nom de l'auteur et la source […] a) Les analyses et courtes citations justifiées par le caractère critique, polémique, pédagogique, scientifique ou d'information de l'œuvre à laquelle elles sont incorporées* ».

25 Pour des exemples, v. Carine Bernault, André Lucas, Agnès Lucas-Schloetter, *Traité de la propriété littéraire et artistique*, 5e éd., Paris, LexisNexis, Coll. « Traités », 2017, n° 461, p. 431-432.

26 En ce sens, v. not. TGI Paris, 6 juillet 1972, *Ph. De Gaulle et a. c./A. Passeron* : *D.* 1972, *Jurispr.* p. 628, note C. Pactet.

27 CJUE, 3e ch., 1er décembre 2011, *Eva-Maria Painer*, préc., pt. 130.

L'on ne sait pas si elle signifie que l'objet incorporant ne doit pas nécessairement être une œuvre originale[28], ou que l'exigence même d'objet incorporant n'est pas requise. Il existe donc actuellement une incertitude sur les conditions exactes de l'exception de citation.

En définitive, nombre d'œuvres transformatrices pourraient bénéficier de l'exception de citation sous réserve que les juridictions françaises empruntent la voie ouverte par la Cour de justice en l'interprétant comme se détachant de l'exigence d'un ensemble citant. Il faudrait aussi qu'elles adoptent une approche large du but critique visé par la loi, qui manque de précision à l'heure actuelle.

L'exception de parodie[29] peut également être ouverte à l'accueil d'œuvres transformatrices. La parodie consiste à travestir l'œuvre d'autrui, dans l'objectif de provoquer le rire. Le travail de détournement doit être suffisant pour que le public comprenne immédiatement qu'il s'agit d'une parodie et non d'une simple restitution de l'œuvre parodiée : il ne doit pas y avoir de confusion dans l'esprit du public entre parodie et œuvre parodiée. Cependant, les formes de décalage prises par les œuvres transformatrices s'avèrent bien plus diverses que celles susceptibles d'être couvertes au titre de l'exception de parodie. La mise en perspective de l'œuvre d'autrui vise une approche changée, souvent déformée par rapport à ce qu'est cette œuvre classiquement : il peut par exemple s'agir d'un clin d'œil, d'un hommage, ou d'une critique. L'humour n'y participe pas en toutes occurrences.

En définitive, le droit d'auteur n'apparaît pas, pour l'heure, adapté à ces usages transformateurs. Ceux-ci poursuivent certaines fonctions, majoritairement critiques : en recomposant, en recontextualisant, en détournant l'œuvre d'autrui, l'auteur de l'œuvre transformatrice souhaite exprimer un message sur celle-ci. Les spécificités qui caractérisent les œuvres transformatrices cadrent mal avec les limites et les exceptions actuelles en droit d'auteur de sorte que, à défaut d'autorisation de l'auteur de l'œuvre utilisée, les œuvres transformatrices se développent massivement en toute illégalité. Cela engendre un malaise qui se traduit par des propositions de remise en cause du système. En effet, l'image, quelle que soit la forme qu'elle peut prendre – photographique, audiovisuelle, multimédia – et quelle que soit sa nature – publicitaire, informative, ludique, artistique, politique – inonde aujourd'hui le consommateur. Et en réaction, le consommateur devient « consomm-acteur » en utilisant ces images à titre de moyen d'expression, notamment au travers des *mash-up*.

Si les œuvres transformatrices sont un facteur, une cause de la crise du droit d'auteur, elles peuvent toutefois être également considérées comme une simple conséquence d'une crise préexistante. Le système du droit d'auteur présenterait des défauts structurels qui seraient mis au jour par ces pratiques transformatrices : le monopole serait trop étendu, les exceptions appliquées trop strictement.

On le voit, selon le point de vue duquel on se place, les œuvres transformatrices sont soit la cause, soit une conséquence de la crise du droit d'auteur et il convient de prendre en compte ce paradoxe apparent pour rechercher une solution à une crise qui est bien réelle.

28 En ce sens, Carine Bernault, André Lucas, Agnès Lucas-Schloetter, *Traité de la propriété littéraire et artistique, op. cit.*, n° 465, p. 435.

29 Art. L. 122-5 *C. prop. intell.* : « *Lorsque l'œuvre a été divulguée, l'auteur ne peut interdire […] 4° La parodie, le pastiche et la caricature, compte tenu des lois du genre* ».

II ■ Résoudre la crise

Les situations de crise ne sont pas nouvelles en droit : elles sont mêmes inhérentes à la matière juridique. La question, récurrente, consiste à déterminer si le droit doit toujours prendre en compte les faits, c'est-à-dire évoluer à l'arrivée de nouvelles pratiques. La réponse, négative, doit néanmoins être tempérée.

Le droit est par essence un fait social, intimement lié à l'environnement dans lequel il intervient. Il ne peut donc s'abstraire de la réalité au risque de perdre en légitimité[30]. Ce premier constat ne signifie pas pour autant qu'il doit se borner à subir passivement le jeu de ces forces extérieures. Pour conserver la cohérence du système, le monde juridique doit analyser les faits et déterminer ceux dont la prise en compte est légitime, eu égard à la construction et aux finalités du système[31]. Partant, le choix d'une solution radicale au problème des œuvres transformatrices, comme celle qui a été adoptée en droit canadien, ne paraît pas opportune (A.). Les œuvres transformatrices doivent préférablement donner lieu à la recherche d'une solution de conciliation (B.).

A ■ *L'exemple peu convaincant d'une solution radicale en droit canadien*

Le Canada a adopté il y a quelques années une solution particulière face à la déferlante des *mash-up* sur l'Internet. Plus précisément, une loi de modernisation du droit d'auteur adoptée le 29 juin 2012 a consacré une exception propre aux contenus non commerciaux générés par les utilisateurs – *User generated content*, soit une disposition spécifique pour légaliser ces pratiques nouvelles[32].

Cette exception implique que l'utilisation de tout ou partie de l'œuvre d'autrui pour créer un nouveau contenu diffusé en ligne ne suppose plus de requérir l'autorisation de l'auteur de l'œuvre ainsi utilisée. Ce bénéfice est bien entendu subordonné à plusieurs conditions. D'abord, le contenu généré par l'utilisateur doit prendre la forme « *d'une œuvre ou d'un autre objet de droit d'auteur protégé* ». Il faut donc créer un nouvel objet de droit d'auteur ou de droit voisin pour bénéficier de l'exception. Ensuite, ledit contenu ne doit être ni utilisé, ni diffusé à des fins commerciales, pas plus qu'il ne doit avoir d'« *effet négatif important, pécuniaire ou autre, sur l'exploitation de l'œuvre ayant servi à la création ou sur tout marché actuel ou éventuel à son égard, notamment parce que l'œuvre ou l'objet nouvellement créé ne peut s'y substituer* ». Enfin, le contenu généré par l'utilisateur ne doit pas avoir été conçu à partir d'une œuvre préexistante dont l'utilisateur savait ou aurait pu savoir qu'elle était elle-même contrefaisante – on parle de source licite. Cette source, c'est-à-dire la provenance et la paternité de cette œuvre, doit être mentionnée « si cela est possible dans les circonstances ».

Dans un premier temps, le constat qu'il est possible de tirer de cette présentation réside dans la complexité des conditions auxquelles est soumis le bénéfice de cette exception.

En particulier, l'exigence de non commercialité de l'utilisation ou de la diffusion du contenu généré par l'utilisateur intrigue. Certes, elle signifie que l'utilisateur ne peut tirer un profit direct de ce contenu transformatif,

30 Jean-Louis Bergel, *Théorie générale du droit*, 5e éd., Paris, Dalloz, Coll. « Méthodes du droit », 2012, n° 138 à 143-2, p. 184-191.

31 Christian Atias, Didier Linotte, « Le mythe de l'adaptation du droit au fait », *D.* 1977. Chron. XXXIV, spéc. p. 255-258.

32 Loi sur la modernisation du droit d'auteur (L.C. 2012, ch. 20), adoptée le 29 juin 2012, disponible en ligne : http://lois-laws.justice.gc.ca/fra/LoisAnnuelles/2012_20/page-1.html

par exemple par le biais d'une cession rémunérée de droits. Ne poursuivre aucune fin commerciale suppose de ne rechercher aucun but lucratif[33]. Mais qu'en est-il de la rémunération indirecte, par exemple *via* l'affichage de publicité ou l'augmentation de la notoriété ? En outre, la recherche d'une « fin » suppose d'avoir égard au comportement de la personne en recherchant si elle a voulu réaliser un profit pécuniaire. Son appréciation dépendra donc davantage d'un faisceau d'indices que de critères figés, ce qui suppose une appréciation au cas par cas et donc une certaine insécurité. Au demeurant, que penser de la condition au terme de laquelle le contenu généré par l'utilisateur ne doit avoir aucun effet négatif important sur l'exploitation de l'œuvre utilisée sans autorisation ? Suppose-t-elle la preuve d'un détournement du public ? Et de quel public : celui de l'œuvre en tant que telle ou celui des dérivés potentiels de l'œuvre ? L'effet négatif doit en effet être observé aussi bien sur l'exploitation actuelle ou éventuelle de l'œuvre, que sur tous les marchés actuels ou éventuels qui lui sont liés. Par exemple, l'œuvre nouvelle ne doit pas être substituable à l'œuvre originelle.

L'effort de détail de la définition de l'atteinte à l'exploitation de l'œuvre n'apparaît pas véritablement d'une grande aide pour l'appréhender. L'idée est certes claire : il s'agit d'exclure les comportements consistant à empiéter sur un champ d'exploitation considéré comme le champ « naturel » de l'exclusivité de l'auteur. Mais ce champ peine à être circonscrit de manière précise en pratique.

En outre, cette approche semble bien constituer un changement radical de paradigme du droit d'auteur. Sa lecture paraît signifier que, au final, les droits d'auteur devraient se limiter à la possibilité de tirer profit d'une œuvre. Tout usage de l'œuvre d'autrui qui ne serait pas commercial serait donc libre ? Cela change profondément la nature du droit.

Dans un second temps, la consécration d'une telle exception doit être mise en parallèle avec le constat que l'Union européenne a développé, depuis 2008, l'idée de concevoir une exception spéciale adaptée aux pratiques transformatrices des utilisateurs sur l'Internet dans plusieurs documents. Pour autant, ces propositions ne figurent pas dans la Directive 2019/790 du Parlement européen et du Conseil sur le droit d'auteur et les droits voisins dans le marché unique numérique adoptée le 17 avril 2019[34]. C'est très probablement la preuve que le problème est plus complexe et, surtout, qu'il est mal abordé lorsqu'on l'envisage uniquement au travers des pratiques réalisées par les internautes en ligne.

La loi canadienne poursuit en effet l'objectif de protéger une catégorie particulière d'usagers en raison de leur qualité – internautes – et de la nature du média sur lequel ils diffusent leurs créations. Mais est-ce justifié ? Il semble bien que la crise mise en lumière par les œuvres transformatrices ne peut être durablement résolue qu'en adoptant une solution de conciliation, c'est à dire une solution globale qui s'insère dans le cadre existant.

B ■ *La recherche d'une solution de conciliation*

Adopter une nouvelle exception au droit d'auteur par le biais d'une loi, pour un média particulier, Internet, ou une catégorie d'auteurs, les auteurs de *mash-up*, c'est courir le risque qu'elle soit vite périmée. C'est également

33 L'activité commerciale s'entend en général d'une activité lucrative : Paul Didier et Philippe Didier, *Droit commercial,* tome I, Paris, Economica, Coll. « Corpus Droit privé », 2005, n° 243 ter, p. 232-234.

34 Directive (UE) 2019/790, disponible en ligne : https://eur-lex.europa.eu/legal-content/FR/TXT/HTML/?uri=CELEX:32019L0790

risquer qu'elle introduise presque involontairement des paradigmes nouveaux, comme la distinction entre usages commerciaux et non commerciaux, qui ébranlent significativement l'édifice légal.

Au final, les œuvres transformatrices mettent en exergue une crise qui affecte structurellement le droit d'auteur. Si le numérique a contribué à la croissance exponentielle et à la visibilité accrue du phénomène des œuvres transformatrices, le phénomène de l'appropriation des œuvres d'autrui en vue de créer une œuvre nouvelle existe depuis longtemps.

Certains artistes se revendiquent depuis les années 1970 d'un mouvement artistique dit « appropriationiste ». Ils partagent la volonté d'utiliser des objets préexistants afin de concevoir des œuvres nouvelles. Lorsque Andy Warhol reproduit la même photographie de Marilyn Monroe cinquante fois sur une toile, il souhaite susciter la réflexion sur le traitement de la célébrité par les médias. Lorsque Sherry Levine réalise des aquarelles de tableaux de Fernand Léger, son objectif est d'interroger les fondements de l'Art, et notamment les notions d'originalité, d'authenticité et de paternité. Jeff Koons s'inspire lui aussi très régulièrement des créations d'autrui, ce qui lui vaut d'ailleurs des condamnations récentes en contrefaçon[35]. Il a ainsi réalisé une série d'œuvres inspirées d'objets publicitaires ou trouvés dans la presse qu'il a intitulée *Banality* afin, dit-il, de déclencher la réaction du public sur ce thème.

Dans cette même perspective, que penser du film *Soyez sympa, rembobinez* réalisé par Michel Gondry en 2008, dans lequel deux hommes effacent accidentellement les cassettes d'un club-vidéo et décident de réaliser artificiellement des *remakes* de ces films pour les remplacer ? Ou de l'œuvre *The Clock* de Christian Marclay composée de 3000 extraits de films et séries et qui dure 24 heures, dont l'objectif est de provoquer la réflexion sur le temps ?

En définitive, tant les internautes auteurs de *mash-up* que les artistes contemporains, qui réalisent des emprunts créatifs à l'œuvre d'autrui, sont confrontés aux mêmes problématiques juridiques et rien ne justifie de les traiter de façon différente. Si solution il y a, elle doit être globale et se poser en termes de finalité. Il apparaît donc préférable d'élever la réflexion pour identifier une éventuelle catégorie d'objets ou d'usages qui pourrait justifier d'adapter le droit d'auteur, plutôt que de faire droit aux utilisateurs les plus nombreux ou les plus audibles.

La question que posent les œuvres transformatrices est de déterminer ce qui justifie qu'elles ne soient pas soumises au régime classique des œuvres composites exposées en introduction. Peut-être est-ce le contenu de ce qu'elles expriment, la distance prise avec l'œuvre utilisée, autrement dit, la liberté d'expression ? Mais alors, il a été précédemment souligné qu'il existait déjà deux exceptions au droit d'auteur dont la fonction est d'assurer la liberté de s'exprimer sur l'œuvre d'autrui, sans autorisation. Elles constituent pour l'heure un cadre limité pour accueillir les œuvres transformatrices, en raison d'une approche rigide développée notamment par les juridictions. Ce faisant, avant de revendiquer l'élaboration de toute pièce d'une nouvelle exception, il y a probablement matière à réfléchir à une évolution du contenu des

35 TGI Paris, 3e ch., 4e sect., 9 mars 2017, n° RG 15/01086, *Claude Marie-Jeanne Allard, épouse Bauret et autres c./ Jeff Koons et autres , D*. 2017. 759, note Franck Laffaille ; *Dalloz IP/IT* 2017, p. 277, note Philippe Mouron ; *Prop. intell*. 2017, n° 64, p. 69-73, obs. Jean-Michel Bruguière ; *RTD com.* 2017, p. 353, note Frédéric Pollaud-Dulian ; *JCP E* 2018, 1031, n° 7, obs. Alexandre Zollinger. TGI Paris, 3e ch., 1re sect., 8 nov. 2018, n° RG 15/02536, *Franck Davidovici c./ Elisabeth Bonamy, William Klein, Jeff Koons et autres. : Prop. intell*. 2019, n° 70, pp. 27-30, obs André Lucas ; *Ibid*. pp. 30-32, obs. Jean-Michel Bruguière.

exceptions actuelles, au regard du fait que les exceptions sont le lieu traditionnel de la balance des intérêts en droit d'auteur.

La proposition n'est pas que théorique, car si la directive européenne du 22 mai 2001 sur l'harmonisation de certains aspects du droit d'auteur et des droits voisins dans la société de l'information[36] édicte une liste limitative d'exceptions que les Etats-membres peuvent transposer dans leur droit interne, le texte n'enserre pas les exceptions de parodie et de citation dans une vision aussi stricte que celle qui résulte de la jurisprudence française[37]. Au demeurant, la Cour de justice de l'Union européenne en a adopté une approche plus souple que le droit français et les dernières décisions des juridictions internes semblent prendre acte de cet assouplissement, notamment dans l'approche de l'exception de parodie[38]. Il s'avère en effet que l'œuvre parodiée n'est pas nécessairement le sujet de la parodie : l'auteur de la parodie peut recourir à l'œuvre d'autrui pour illustrer son propos humoristique, à titre de « métaphore ». Par exemple, la photographie d'un buste de Marianne peut être utilisée sans l'autorisation du sculpteur afin de réaliser un photomontage associé à un article sur le naufrage de la République française.

Partant, si les œuvres transformatrices sont tant une illustration de la crise qui affecte le droit d'auteur qu'une cause de celle-ci, cette crise liée aux nouveaux usages des œuvres sur l'Internet n'est peut-être pas si aigüe que d'aucuns l'assurent. Le droit d'auteur recèle des zones de souplesse propres à assurer son adaptation à de nouveaux enjeux. Encore faut-il cependant prendre le recul nécessaire pour faire bouger ces lignes afin de prendre en compte les divers intérêts en jeu.

[36] Directive 2001/29/CE disponible en ligne : https://eur-lex.europa.eu/legal-content/FR/TXT/HTML/?uri=CELEX:32001L0029&from=PL

[37] V. not. CJUE, 4e ch., 16 juill. 2009, *Infopaq*, préc. ; CJUE, gde ch., 3 sept. 2014, aff. C-201/13, *Johan Deckmyn et Vrijheidsfonds VZW c./ Helena Vandersteen et a.*

[38] Cass. 1ère civ., 22 mai 2019, n° 18-12718 : *Prop. intell*. 2019, n° 72, p. 37-39, obs. Jean-Michel Bruguière. Rappr. CA Versailles, 1re ch., 1ère sect., 7 sept. 2018, RG 16/08909, *Diana D.L. c./ J. S. gérant de la Sarl OTK : Prop. intell*. 2019, n° 70, p. 33-35, obs. Jean-Michel Bruguière.

Abréviations juridiques

(relatives aux textes de la quatrième section de ce volume,
« Que cache la crise du droit d'auteur ? »)

Version abrégée	**Version complète**
aff.	affaire
al.	alinéa
ALPA	Association de lutte contre la piraterie audiovisuelle
Bibl.	Bibliothèque
C. prop. intell.	Code de la propriété intellectuelle
c./	contre
CA	Cour d'appel
CA Versailles	Cour d'appel de Versailles
CADA	Commission d'accès aux documents administratifs
Cass.	Cour de cassation
Cass. 1re civ.	Cour de cassation (première chambre civile)
Cass. Ass. Plén.	Cour de cassation (Assemblée plénière)
CE	Conseil d'État
ch.	Chambre
chron.	chronique
civ.	civile
CJUE	Cour de justice de l'Union européenne
CNC	Centre national du cinéma et de l'image animée
Comm. com. électr.	Communication, commerce électronique (revue)
comm.	commentaire
Cons. const.	Conseil constitutionnel
dir.	Sous la direction de
Gaz. Pal.	Gazette de Palais (revue)
I/S: J. L. & Pol'y for Info. Soc'y	I/S: A Journal of Law and Policy for the Information Society (revue)
INPI	Institut national de la propriété industrielle
J. Copyright Soc'y U.S.A.	Journal of the Copyright Society of the U.S.A. (revue)
J.-Cl.	Juris-Classeur (encyclopédie)
JCP E	Jurisclasseur périodique (La Semaine juridique), édition Entreprise et affaires (revue)
JCP G	Jurisclasseur périodique (La Semaine juridique), édition Générale (revue)
JOCE	Journal officiel des communautés européennes (aujourd'hui de l'Union européenne: JOUE)
JORF	Journal officiel de la République française
Jurispr	Jurisprudence
L.C. 2012, ch. 20	Lois du Canada, chapitre 20
LEPI	L'essentiel de la propriété intellectuelle (revue)
Minn. L. Rev.	Minnesota Law Review (revue)
n° RG	Numéro de répertoire général

obs.	observations
OMC	Organisation mondiale du commerce
OMPI	Organisation mondiale de la propriété intellectuelle
Prop. ind.	Propriété industrielle (revue)
Prop. intell.	Propriétés intellectuelles (revue)
pt.	point
QPC	Question prioritaire de constitutionnalité
rapp.	Rapporteur
Rappr.	Rapprocher de
RDTI	Revue du droit des technologies de l'information (revue)
RIDA	Revue internationale du droit d'auteur (revue)
RLDI	Revue Lamy du droit de l'immatériel (revue)
RTD com.	Revue trimestrielle de droit commercial (revue)
SACD	Société des auteurs et compositeurs dramatiques
Sacem	Société des auteurs compositeurs éditeurs de musique
sect.	Section
spéc.	spécialement
TGI	Tribunal de grande instance
UFITA	Archiv für Urheber-, Film-, Funk- und Theaterrecht (revue)
v°	Verbo

Yves Citton

Ouverture
Collapsologie accélérationniste ?

À l'heure où j'entreprends la rédaction de ce texte (achevé le 21 décembre 2019), la portion du continent européen identifiée à « la France » connaît une grève massive contre la (énième) « réforme des retraites » qui paralyse une partie de ses transports (SNCF, RATP), de ses médias (Radio France), de ses hôpitaux, de ses écoles, de ses universités. Au moment où j'achève cette première phrase, un des chats qui partagent mon espace de vie est allé se percher sur le toit d'un garage situé devant ma fenêtre, où il s'est assis pour contempler ce qui se passe dans la rue. Au tournant des années 2020, les lenteurs, blocages et reculs connus lors des dernières réunions des COP 24 et 25 semblent projeter les perspectives de réchauffement climatique plus près d'une moyenne de 4 °C d'augmentation que des 2 °C initialement fixés comme plafond indépassable.

Ces trois temporalités coexistent dans mon expérience du monde, sans véritablement s'articuler entre elles. Il serait absurde de dire que « tout s'accélère » (mon temps de déplacement en Île de France s'est considérablement accru au cours des derniers jours) ou que « le monde est en crise » (mon chat semble regarder la rue d'un œil serein). À quoi bon tenter de tenir un discours général sur la vitesse, l'accélération, la crise, l'effondrement, dès lors que les niveaux de réalité, les échelles de grandeurs, les rythmes de vie et de mort des êtres et des formations sociales sont aussi hétérogènes et incomparables ?

Si « Anthropocène » – un assez mauvais terme à moduler en Capitalocène, Eurocène, Androcène, Plantationocène – veut dire quelque chose, c'est que la façon dont les humain·es se représentent leurs petits mondes contribue de façon décisive aux évolutions matérielles des milieux de vie que doivent partager tous les habitants de la planète Terre. Ces « représentations » dupliquent et re-dupliquent la présence matérielle des réalités premières avec des présences secondes, matérialisées sur des parois de cavernes, des livres, des écrans numériques. Ces représentations sont multiples, hétérogènes, souvent incompatibles entre elles, et donc conflictuelles. Elles tendent toutefois à former de grandes constellations relativement stables, qu'on peut choisir d'appeler « idéologies », sans conférer à ce terme une quelconque valeur péjorative que ce soit.

Nous avions pris l'habitude, au cours du XXe siècle, d'identifier certains grands clivages idéologiques, et de nous positionner chacun et chacune par rapport à grands axes structurants. Certain·es d'entre nous ont cru pouvoir dire, depuis environ 1980, que ces idéologies (perçues pour le coup de façon très négative) étaient en voie de liquéfaction, et qu'il fallait désormais apprendre à s'en passer. Il est devenu de bon ton de déclarer aujourd'hui qu'une telle « fin des idéologies » relevait d'une illusion, même si peu d'entre nous en reviennent explicitement à se réclamer positivement d'un renouveau idéologique.

C'est pourtant ce que j'aimerais faire ici, en essayant de maintenir mon triple point de mire original, c'est-à-dire en gardant un œil sur les grèves en cours, un œil sur mon chat, et un œil sur le réchauffement climatique.

Vitesse

Nous nous disons (et nous ressentons) que tout va trop vite. Nous avons raison de nous en plaindre. Il faut une bonne grève pour pouvoir prendre le temps de discuter, voire pour pouvoir enfin travailler vraiment (et non seulement éteindre des incendies). C'est grâce au ralentissement du RER que j'ai le loisir de rédiger cet article. La même grève rend pourtant la vie quotidienne de certain·es d'entre nous (les moins favorisé·es) encore plus tendue, stressée, pressée, précipitée.

Mon chat, qui a maintenant quitté le toit du garage, passe une bonne partie de sa vie à dormir, à jouer (chasser). La notion de vitesse a-t-elle un sens pour lui ? On imagine qu'elle porte sur la capacité à courir plus vite qu'une proie, à réagir assez rapidement pour échapper aux pneus d'une voiture qui fonce sur lui. Son expérience suggère que la vitesse n'est pas tant une affaire de rythme de vie (général), que de capacité (différentielle) à bouger plus rapidement que les dangers qui nous menacent.

C'est précisément cette vitesse de réaction qui mérite de nous inquiéter dans les procrastinations des COP successives sur les questions de climat. Le nœud du problème est bien à situer dans le différentiel entre les tempos d'exacerbation des émissions de gaz à effet de serre et les tempos des transformations que nous mettons en place pour infléchir l'augmentation prévisible des températures, des accidents météorologiques et des altérations écosystémiques. Nous sommes à la fois les conducteurs de la voiture et les chats qu'elle risque d'écraser – incapables de promulguer (et de respecter) les limitations de vitesse qui pourraient atténuer l'accident.

Guerre

Certains des théoriciens les plus intéressants du XXe siècle finissant (Paul Virilio, Friedrich Kittler) ont articulé avec insistance les questions de vitesse non seulement aux questions de technologies, mais plus précisément aux évolutions des technologies de guerre. Des analyses assez convaincantes des transformations sociales qu'ont connues nos pays occidentaux au cours de 40 dernières années (Naomi Klein, Maurizio Lazzarato, Grégoire Chamayou, Razmig Keucheyan, Stefano Harney & Fred Moten) ont revigoré la notion de « lutte des classes » pour

donner sens aux « réformes » néolibérales dans le cadre d'une guerre menée contre tout ce qui entravait l'atomisation des individus en entrepreneurs-de-soi – guerre contre-révolutionnaire menée pour faire triompher l'emprise du capital (coalisé par la finance) contre le travail (désolidarisé par l'écrasement des syndicats). Dans le cas de la grève qui me permet actuellement d'écrire cet article, il est difficile de ne pas lire l'intégrisme néolibéral du gouvernement nommé par Emmanuel Macron comme une guerre menée contre ce qui reste de puissance syndicale, en mimétisme différé de ce qu'avaient fait Margaret Thatcher contre les syndicats de mineurs, et Ronald Reagan contre les contrôleurs aériens. L'avenir est constamment présenté sur le mode de l'urgence, imposant une « thérapie de choc », au nom du besoin d'adapter les lenteurs et les rigidités du passé aux vitesses du futur. Ce ne sont pas les smartphones qui, par eux-mêmes, pressent et précipitent nos styles de vie. Ce sont certes nos capacités à faire plus de choses plus rapidement qui nous poussent à démultiplier nos sollicitations réciproques. Mais c'est surtout le mantra de la « compétitivité » qui nous pressurise à devoir réagir plus vite que les concurrents, sous peine de perdre les marchés, les revenus qui les accompagnent, et donc la possibilité même de vie (désirable) en milieu intégralement marchandisé.

Mon chat vit-il en état de guerre avec le monde qui l'entoure, comme le voudrait un darwinisme hégémonique, souvent accepté dans ses formes les plus primaires ? Certainement pas à l'intérieur de ma maison, et probablement pas non plus quand il en sort. Il ne fait même pas la guerre aux oiseaux ou aux souris qu'il martyrise : il joue avec eux à des jeux cruels et injustifiables, où les perdants laissent leur peau, leurs plumes, leur sang et leur tronc décapité. Mais son repas du soir, tiré de boîtes de conserve, est bien le produit d'une guerre sans merci, elle aussi cruelle et injustifiable, que les humains mènent aux poissons, bovins, ovins, porcins et autres volailles aux quatre coins de la planète. La paix féline de son sommeil repu se paie au prix d'horreur de massacres lointains – dûment occultés.

Tout le monde, même parmi les plus pessimistes d'entre les collapsologues, s'accorde à dire qu'il y a et qu'il y aura en principe assez de calories d'assez bonne qualité pour nourrir l'ensemble de l'humanité dans les décennies et les siècles à venir. Les problèmes du dérèglement climatique ne seront pas ceux d'un manque absolu d'alimentation (végétale), mais bien plutôt ceux des guerres que se livreront des populations refusant de renoncer à leurs privilèges et de partager leurs ressources – « guerres de Gaïa » opposant les « humains » aux « Terrestres » (Eduardo Viveiros de Castro) ou les « omnivores » aux « réfugiés climatiques » (Ramachandra Guha). La défense des régimes carnés vaut-elle la peine d'attiser les ferments de massacres génocidaires ?

Crise

Depuis plus d'un demi-siècle, nous entrons perpétuellement dans une nouvelle « crise » – sans être jamais sorti·es de la précédente. Ce régime parfaitement pérenne évide donc la notion de « crise » de tout contenu substantiel, du fait même de sa nature permanente. La crise n'est pas le propre d'une situation – par définition exceptionnelle et ponctuelle : décisive – mais d'une rhétorique.

L'exemple du conflit social actuel est emblématique : alors que le système des retraites (certes loin d'être parfait) pourrait aisément suivre son cours grâce aux mécanismes d'ajustements et de concertations déjà en vigueur, une « crise » sociale parfaitement artificielle est déclenchée par un discours alarmiste agitant l'épouvantail d'une banqueroute potentielle. L'opération travestit en nécessité économique objective (équilibre budgétaire) ce qui relève de choix politiques partisans (austérité des dépenses sociales pour optimiser les revenus du capital). Ce cas particulier illustre un point bien plus général : parler de « crise » est devenu le symptôme sûr de l'enfumage.

Mon chat connaît parfois des crises. Il ingurgite des objets ou des substances malvenues, se trouve pris de fièvre, se roule en boule, se cache, pour être épisodiquement saisi de convulsions. Nous angoissons à son sujet. Et puis, avec ou sans intervention vétérinaire, la crise se passe. Il aura peut-être risqué de mourir. Il n'est pas mort. Il sort de sa cachette pour se réalimenter, et quelques heures plus tard, il réapparaît avec une queue fièrement dressée. Le voilà bientôt reparti à martyriser les rongeurs. Si la comparaison avec mon chat a vertu éclairante, elle suggère que ce n'est pas « la société française » qui se trouve actuellement en crise du fait des problèmes de financement des retraites ou de grève des transports. C'est seulement cet animal symbolique éminemment périssable qu'est un gouvernement, ou un Premier ministre, qui risque d'y laisser sa peau. (Pas de quoi en perdre le sommeil.) Mais mon chat illustre aussi ce que font (vraiment) les (fausses) crises aux animaux humains : à chaque vague de licenciements, à chaque éviction de logement, des corps souffrent, sont exposés au froid, à l'angoisse, se cachent, s'alcoolisent, se frappent. Certains rebondissent après la mauvaise passe. D'autres n'y survivent pas. On parle alors de « drame », plutôt que de « crise ».

La seule véritable crise que nous soyons en train de vivre est bien entendu celle qu'ont masquée les gesticulations économistes agitées en termes de récession, de crash boursiers et de déficits budgétaires. Jusqu'à présent, nos divers écocides se sont déroulés trop lentement et trop inexorablement pour rentrer dans le cadre ponctuel d'une « crise ». C'est bien cela qui est en train de changer, et très vite : ce ne sont plus les siècles à venir, les générations futures qui constituent l'horizon de nos destructions environnementales. C'est le présent de la disparition de milliers d'espèces qui relève déjà du passé proche. En ce sens, la crise écologique est bien un affolement des vitesses. Ce qui paraissait menacé dans le long terme s'avère déjà irrémédiablement perdu. Nous avons somnolé, nous avons cligné des yeux, et il est déjà trop tard. Nous n'avons même pas vu passer la crise. Ici aussi, celle-ci relève de l'enfumage. Notre attention devrait se déplacer des urgences de crise aux soins de maintenance. Voir ce qui fonctionne en silence, quand ça fonctionne, et chérir son bon fonctionnement, au lieu de se laisser accaparer par ceux qui crient au loup. Rediriger la vitesse vers un présent durable, au lieu de se laisser imposer des urgences à venir.

Idéologies

La triplette Vitesse/Guerre/Crise est l'héritage d'une modernité aujourd'hui moribonde et mortifère. Depuis des siècles, des altermodernités fermentent au sein même des pensées occidentales (Spinoza, Benjamin Lay, Isabelle de Charrière, Gabriel Tarde, Vilém Flusser, Anthony Braxton,

Bruno Latour, Donna Haraway, Fred Moten). C'est la logistique, mise au service de l'accumulation du capital, qui gouverne actuellement la matérialité, et donc aussi les idéalités, de notre époque. Il devient toutefois de plus en plus patent, pour de plus en plus d'humain·es, que même ses accomplissements les plus désirables se paient à un prix excessif.

Le présent de la modernité s'est toujours rebellé contre les promesses d'avenir qui étaient projetées sur lui. Nos altermodernités émergentes ne croient plus dans nos capacités à dompter le futur. Elles apprennent à vouloir ce qu'elles ont, plutôt qu'à désirer ce qui leur manque.

En conséquence, nos représentations doivent apprendre simultanément à se dégager du passé et à se décoller du futur, pour mieux adhérer au présent, sans toutefois se réduire à l'épouser. Ces représentations et ces sensibilités émergentes depuis des siècles au titre de nos altermodernités ont – peut-être – une cohérence souple et élastique, permettant de les articuler au sein d'une pas-si-nouvelle quoique toujours-nouvelle idéologie. Celle-ci pourrait s'appréhender par une seconde triplette, issue d'une série de déplacements opérés à partir de la première : Accélération/Coexistence/Effondrement.

Accélération

Le *Manifeste pour une politique accélérationniste* (2014) d'Alex Williams et Nick Srnicek prenait soin d'opposer la « vitesse », imposée au nom de l'impératif de compétitivité par le logiciel néolibéral, à l'« accélération », revendiquée pour subvertir le capitalisme néolibéral depuis l'intérieur. En résulte un retournement qui, ici aussi, s'illustre de façon emblématique avec le conflit social en cours sur la question des retraites. Les prétendues réformes ne sont poussées avec tant d'ardeur dogmatique que parce qu'elles visent en fait à préempter une véritable et nécessaire transformation de nos sociétés. Ce ne sont pas les syndicalistes de la CGT, agrippés à leurs régimes spéciaux issus de la Seconde Guerre mondiale qui s'accrochent au passé. Ce sont les neurones et les alliés du Président Macron qui retardent d'un siècle, en interprétant encore le monde en termes de « propriété privée » (alors que produits dérivés et speed trading ont complètement liquéfié la possession du capital), d'« emploi » (alors que le travail reproductif, souvent exclu du PIB, s'avère bien plus nécessaire que la production marchande) ou d'« équilibre budgétaire » (alors que les externalités cognitives et environnementales sapent tous nos appréhensions monétaires de la valeur). Loin d'appeler à ralentir les réformes, les manifestant·es devraient appeler à les accélérer drastiquement. Les calculs d'apothicaires qui seront négociés dans les prochains jours autour des points et des annuités de retraite, sous pression d'austérité fiscale, seront à mettre à la poubelle sitôt que nos politiques se seront enfin mises au rythme des revendications accélérationnistes (revenu inconditionnel de base, financé par une taxe pollen sur toutes les transactions financières, réduction des différentiels de revenus additionnels à un facteur quatre maximal, avec effets redistributifs permettant la mise en place d'une taxation énergétique réellement dissuasive, etc.).

En réalité, mon chat n'a que faire de la vitesse. Il semble parfois en éprouver une sorte de griserie, quand il traverse un jardin comme une flèche, sans autre raison apparente que laisser

ses muscles délivrer toute l'énergie dont ils sont porteurs. Mais ce qui décide de sa vie, lorsqu'il est pris dans les phares d'une voiture, ou du jeu, lorsqu'il essaie de saisir en vol le projectile que j'envoie au-dessus de sa tête, c'est la soudaineté de sa capacité d'accélération (ou de décélération). L'ineffable beauté du saut qui le projette depuis le sol vers le comptoir, élevé de plus de trois fois sa taille, tient aux subtilités des variations de vitesses qu'il négocie avec une grâce inouïe, bien davantage qu'aux vitesses elles-mêmes.

Nos principaux problèmes écologiques actuels se posent eux aussi en termes d'accélération. Il ne suffira pas de diminuer plus vite notre consommation de gaz à effet de serre, même si ce serait déjà certainement mieux que de continuer à les faire croître, comme c'est le cas actuellement. Nos courbes d'exploitation des ressources et de destruction des milieux ne sont pas simplement croissantes : elles sont exponentielles. Malgré ses tendances techno-solutionnistes, l'accélérationnisme a raison de demander non seulement un changement de direction, mais aussi un changement de braquet. On n'échappera pas à la surchauffe une chèvre à la fois. C'est toute la boîte à vitesses dont il faut revoir et réinventer les rapports de démultiplication. (D'où la nécessité absolue de prendre d'assaut les mass-médias, que les réseaux sociaux n'ont nullement rendus obsolètes.)

Coexistence

Notre imaginaire des conflits sociaux et des luttes politiques reste informé par la guerre. Grévistes et gouvernement, à l'heure où j'écris ces lignes, s'installent dans des tranchées. Personne ne peut plus reculer sans se discréditer. Tout le monde se demande qui, des deux, remportera la victoire ou subira la défaite. Ceux de l'autre camp n'ont pas simplement tort : ce sont bel et bien des ennemis. Quant à celles et ceux qui s'efforçaient d'entendre les arguments venant des partis opposés, les voilà bientôt face à un choix exclusif : c'est être contre nous que de ne pas être pour. Il n'y a pas à s'étonner, encore moins à se lamenter, de la prégnance de telles logiques guerrières. Il importe en revanche de mesurer les dommages collatéraux de toute polémicité – et surtout de comprendre que nos principaux défis à venir consisteront à savoir coexister avec nos ennemis. Les temps modernes, où l'on espérait « éradiquer » la superstition, le fanatisme, l'exploitation de l'homme par l'homme, le communisme, le fascisme, la xénophobie, le crime, les drogues ou le terrorisme, ces temps modernes-là ont mordu la poussière dans les grandes campagnes initiées par le Président Mao contre les « nuisibles » (moineaux, rats, mouches, moustiques) à la fin des années 1950. Éradiquer les moineaux qui dévorent les graines, c'est faire proliférer les insectes que mangeaient les oiseaux ; éradiquer par le DDT les insectes qui pullulent après l'éradication des moineaux, c'est empêcher la pollinisation ; et ainsi de suite. Nos nuisibles nous sont nécessaires. Nos ennemis aussi ?

Les chats sont apparemment prêts à se battre pour défendre leur territoire. Lorsqu'ils se croisent sur un site contesté, c'est bien la rivalité, la peur ou la détestation qui semblent se lire dans leurs regards et leurs attitudes corporelles. Et il leur arrive de revenir sanguinolents d'une mauvaise expédition nocturne. Mais ils apprennent surtout à partager leurs milieux de vie sur la

base d'accords de *time share*. Suivant l'heure de la journée, ils évitent de se côtoyer de trop près. La coexistence n'a pas besoin d'être pacifique. Sa condition minimale est d'éviter la polémique – comme la peste.

Le principe de coexistence prend le contrepied de ce qui a caractérisé le Plantationocène, dont les politiques extractivistes ont conduit nos milieux naturels au bord ou au-delà de l'épuisement. La plantation moderne, esclavagiste ou agro-industrielle, a constitué sa dynamique conquérante autour de la monoculture. On a raison d'opposer les mérites de la « biodiversité » aux tendances écocidaires de la monoculture. Mais rappeler le besoin de coexister avec ses nuisibles donne de la biodiversité une vision plus réaliste, moins bucolique et plus problématique. La nécessité de coexistence permet à son tour de se réorienter par rapport à deux attitudes opposées. D'une part, héritée de la modernité écocidaire, l'aspiration à la *souveraineté* souhaite de faire de chaque collectivité, comme de chaque individualité en son sein, une entité autonome, complètement maîtresse de soi chez elle. D'autre part, (ré-)émergé à travers les altermodernités minoritaires, le principe du *partage des incomplétudes* part de l'évidence de notre relationalité pour accepter le double attachement de notre insuffisance individuelle et de notre inéluctable entre-possession réciproque.

Effondrement

Une évolution « anthropologique » de grande ampleur – depuis des relations basées sur des guerres entre souverainetés, vers des relations basées sur des partages d'incomplétudes – est-elle concevable, espérable, à l'horizon des années et des décennies à venir ? Peut-elle être accélérée ? Comment ? C'est ce dont ne parlent pas les débats actuels sur la réforme des retraites, pas plus que ceux qui portent sur les équilibres budgétaires, le code du travail ou les privatisations. Syndicats et partis de gauche ont bien entendu raison de chercher à entraver la contre-révolution néolibérale sur ces points de politique économique. Mais leur tendance à le faire en discontinuité presque complète avec les surdéterminants environnementaux de nos problèmes sociaux pérennise des postulats de souveraineté rendant irréalistes les solutions esquissées. Celles et ceux qui agitent la banderole enflammée du Brexit ou du bannissement du voile le font certainement pour les pires raisons, et avec les pires effets, mais si leur poison séduit, c'est peut-être parce qu'il prend acte (très mal) de la question ubiquitaire de l'obsolescence des souverainetés, pour la clore aussitôt par des réponses simplistes, illusoires et nocives. Dans le paysage idéologique actuel, « l'effondrement » est devenu la bannière de celles et ceux qui refusent de se bercer des illusions de souveraineté héritées de la modernité, et qui s'efforcent de prendre au sérieux le nécessaire partage de nos inéluctables incomplétudes, avec tout ce que ce partage et tout ce que ces incomplétudes vont forcément entraîner de révisions (douloureuses ou réjouissantes) de nos modes de vie.

Mon chat connaît la crise, quand il lèche ou avale une tentation à laquelle il aurait dû résister. Mais, que je sache, il ne connaît pas d'angoisses d'effondrement. Sans présumer des limites de l'intelligence des chimpanzés ou des dauphins, il est raisonnable d'imaginer que les êtres

humains, avec leur propension à se projeter par l'imagination dans l'avenir, dans un avenir collectif et socialisé, soient les seuls à pouvoir concevoir l'effondrement. Triste privilège que ce propre de l'homme ? Mais peut-être relève-t-il lui aussi de l'illusion. Le poulet de batterie ou le cochon enfermé toute sa vie dans une stalle à peine plus grande que lui ne font-ils pas l'expérience quotidienne d'un effondrement radical, dont nous subissons finalement le contrecoup ?

La collapsologie démobilise les militantismes et les bonnes volontés, disent ses critiques. Pourquoi s'opposer à l'érosion des droits du travail, des pensions de retraite ou des services hospitaliers, si l'on croit que les supermarchés, les pompes à essence et les institutions publiques sont vouées à s'écrouler sous peu ? L'effondrisme stresse et déprime les jeunes, qui en perdent le sommeil et se désintéressent de leurs cours : pourquoi les encourager à s'auto-détruire ? De tels reproches soulèvent des problèmes réels, mais ils ratent l'essentiel. L'effondrement sera peut-être soluble dans l'alcool, ou les anti-dépresseurs, mais pas dans la première triplette. On n'arrivera pas, au sein des configurations idéologico-politiques préexistantes, à assurer une « transition » énergétique en se contentant d'augmenter la vitesse d'installation d'éoliennes et de panneaux solaires. Il ne suffira pas de combattre les excès du capitalisme extractivisme ou de déclarer la guerre au gaspillage pour « sauver la planète ». Nous ne vivons pas une crise écologique, dont on puisse espérer sortir pour recommencer comme avant. Vitesse, guerre et crise continueront peut-être à structurer notre vocabulaire et à scander nos récits pendant de nombreuses décennies encore. Mais ce sera au prix de notre effondrement.

Mutation ?

Voilà cinq décennies, pour les populations occidentales, qu'une idéologie utilise la crise et promulgue des réformes contre-révolutionnaires, pour tenter désespérément de décélérer l'Histoire, tout en prônant l'adaptation forcée aux vitesses du futur. Le délitement de cette idéologie contraint ses partisans les plus obstinés à employer des moyens de plus en plus contraignants pour en imposer les termes dans les consciences, ainsi que pour en réprimer les contestations. Son discrédit ne semble aujourd'hui laisser le choix (hélas, trop facile à départager) qu'entre un souverainisme ralentiste de gauche, qui fait miroiter en vain un retour à l'extractivisme triomphant des « Trente Glorieuses », et un souverainisme fixiste de droite, qui ne croit qu'aux murs sans porte pour se bunkériser dans une logique de guerre.

Pour qui ne veut pas (se) mentir, force est de constater qu'il n'y a pas, pour le moment du moins, de troisième voie. Pas plus qu'il n'y aura de « transition », progressive et contrôlée, vers un nouveau régime climatique de partage des incomplétudes. Il faudra quitter le plan de la *politics-as-usual* pour nous donner les moyens concrets – affectifs, cognitifs, axiologiques, organisationnels et médiarchiques – de naviguer les tempêtes des multiples effondrements en cours sans s'y laisser engloutir. Beaucoup y travaillent déjà, dans les fermes légères, les manifestations de Fridays-for-Future, les interventions d'Extinction-Rebellion, mais aussi dans l'aide aux réfugiés, l'éducation populaire, les festivals, les occupations ou les fêtes des voisins.

Parler de « mutation », ou de « mue », est sans doute la façon la moins trompeuse de nommer le processus en cours. C'est aussi la façon la plus irréaliste de le faire, si le réalisme consiste à se fixer des finalités à sa portée. Dans le monde naturel, une mutation ne se commande pas, elle se subit. Dans les laboratoires de biologie, elle peut sans doute se programmer, mais avec le risque de générer des monstres incontrôlables. Dans tous les cas, quelque chose est en train de s'accélérer, entraînant des coexistences auxquelles nous devrons nous habituer – non forcément comme à un mal inéluctable, mais tout autant comme à un compagnonnage désirable.

C'est peut-être autour de ce renversement de l'effondrement subi en un partage souhaitable de nos incomplétudes que s'articulent les perspectives les moins irréalistes de mutation. Nos deux triplettes entrent ici dans une étreinte intime, dont il devient difficile de dire si elle est amoureuse ou mortelle. Tout semble en place pour qu'une crise financière majeure résulte dans un avenir assez proche des politiques délirantes mises en place par l'administration Trump dans l'unique but de booster artificiellement l'économie américaine jusqu'à l'échéance d'un deuxième mandat. Les réserves de prévoyance et autres filets de sécurité ont été sacrifiés au gonflage maximal de la croissance à très court terme. Le crash risque fort, cette fois, de générer une panique bancaire, et d'entraîner par le fond de larges pans de nos systèmes productifs, si intimement enchevêtrés à l'échelle globale.

La fluidification de la finance, liée aux transformations des technologies de communication, a été le facteur déterminant de l'augmentation de vitesse de circulation de tout ce qui nous traverse, nous alimente, nous anime, nous pressurise et nous stresse. La prochaine crise bancaire pourrait pousser cette accélération au point de précipiter l'effondrement. Certains proposent d'accélérer cette accélération par des campagnes de sabotage et de boycott, visant les maillons faibles du système économique qu'un impact même mineur pourrait suffire à faire partir en vrille. Mais que la crise soit hâtée ou spontanée, l'effondrement n'en sera pas moins soudain, inattendu, et douloureux pour la plupart des populations des pays nantis. La question principale sera alors de pouvoir rediriger cette décroissance subie du côté d'une mutation désirable, collectivement assumée, plutôt que de guerres nationales ou civiles servant d'exutoires aux frustrations générées.

Tel est notre horizon inéluctablement politique, philosophique et anthropologique : idéologique. C'est celui d'une *collapsologie accélérationniste*, dont le déroulé de cet article se hasarde à synthétiser la formule :
(Vitesse/Guerre/Crise) >> (Accélération/Coexistence/Effondrement) = Mutation ?

Guillaume Soulez

Postface
Tout se tient !

Un cliché, parfois utile, sur la notion examinée dans ce numéro de *Théorème*, est qu'une crise sert de révélateur d'une situation. On rapproche alors parfois « crise » de son origine grecque qui renvoie au jugement (*krinein* : juger). Malgré les malheurs qu'elle produit souvent, la crise (qu'elle soit personnelle, sociale, « morale », économique, technique...) a cette vertu de mise à nu, de clarification. Elle jette une lumière sur notre fonctionnement ordinaire, intériorisé, refoulé, non vu. Elle interroge de ce point de vue les habitudes et les normes. À l'origine du colloque « Crise, quelle crise ? Cinéma, audiovisuel, nouveaux médias » (22-23 novembre 2018) dont ce volume est issu, il y a cette réflexion que je m'étais faite en me demandant si le travail de deux collègues récemment recrutés au sein de l'Institut de Recherche sur le Cinéma et l'Audiovisuel (IRCAV) – sur la mise en forme de la « crise » de 2008 (notamment en Grèce) dans le cinéma (Evgenia Giannouri) et sur la « crise du droit d'auteur » à l'ère des nouveaux médias (Dominique Bougerol) – n'avaient pas quelque chose à voir l'un avec l'autre, bien qu'ils appartinssent à des disciplines en apparence très éloignées et qui communiquent en général assez peu (l'analyse esthétique des images ; le droit de l'audiovisuel). Par delà l'usage du même terme, presque épuisé à force d'être utilisé, et surtout la contemporanéité de leur emploi, il semblait y avoir quelque chose en partage autour de l'idée d'une crise du capitalisme contemporain (ou comme on le dit maintenant plus nettement, une mutation au sein du « capitalocène »). Celle-ci se trouvait à l'œuvre *à la fois* dans les récits et les mises en scène cinématographiques et audiovisuelles et dans l'appareil juridique de l'industrie culturelle de l'audiovisuel lui-même, marqué par l'articulation entre nouvelles technologies et création de valeur dans une sorte disruption permanente (dont atteste bien l'expression ambivalente d'« industries créatives » qui prétend s'y substituer).

Quelque chose d'insistant nous faisait donc penser qu'il y a bien un rapport entre l'économie *dans* l'image (et au son) et l'économie *de* l'image (et du son). L'histoire du cinéma elle-même, qui avait souligné le lien entre un certain type de fiction, de projections écranique et spectatorielle et un certain état de l'économie, l'avait déjà manifesté avec une grande force, à l'occasion de la ruée au cinéma après le krach de 1929, donnant même lieu à des hypothèses théoriques comme

celles de l'*escapism* et, bien sûr, à un réinvestissement narratif et esthétique au sein du cinéma lui-même, des *Temps Modernes* à la *Rose pourpre du Caire*. Une histoire des formes filmiques de la crise est envisageable et serait sûrement riche d'enseignements. À cet égard, une « crise » de grande ampleur de ce type (dont la « crise » de 2008 ne serait que la face visible) est toujours une crise *politique*, au sens où elle met à nu les rapports sociaux, différentes formes de dominations, la construction d'avenirs communs au niveau local, national ou international. Ce sont bien les mêmes plateformes ou opérateurs de réseaux dits « sociaux » – les fameux GAFAM – qui bouleversent globalement l'économie mondiale et, sectoriellement, le monde du cinéma et de l'audiovisuel lui-même, tout en ayant pris un poids politique si décisif qu'on ne conçoit plus la vie politique elle-même sans leur présence qui défie des médias plus anciens.

Comme d'autres domaines des sciences humaines et sociales, les études cinématographiques et audiovisuelles ont été, ces dernières années, marquées par ce retour du politique et de l'économie politique (qu'on s'intéresse au cinéma et à la vidéo militants, au rôle des réseaux pour les printemps arabes et tous les mouvements sociaux contemporains, à la représentation de la lutte politique au cinéma...) mais la réponse des organisateurs/trices du colloque (les deux collègues mentionnés ainsi que les quatre autres directeurs/trices de ce volume, dans un esprit résolument transversal bien propre à l'Institut de Recherche sur le Cinéma et l'Audiovisuel) pour appréhender ce phénomène de la « crise » fut de contester l'idée de « crise » pour lui substituer l'idée d'une recherche sur le *discours* sur la crise, ou sur un discours faussement *de crise* (d'urgence), afin d'étudier, non seulement les mutations de moyen ou long terme en jeu *sous la notion de crise* qui concernent et/ou traversent réellement le domaine du cinéma, de l'audiovisuel, des médias, mais aussi pour voir, ce qui est plus productif encore, à quoi sert cette « rhétorique de la crise ». L'avantage d'une équipe pluridisciplinaire est également de ne pas *isoler* tel ou tel phénomène ou telle ou telle dimension – par exemple les nouveaux médias de l'image et du son : l'économie des plateformes ; les usages amateurs etc. – mais de montrer que les problèmes sont transversaux et demandent des regards disciplinaires croisés.

Au début de notre colloque, et comme elle le rappelle en fin d'introduction, Laurence Allard a attiré notre attention sur la réflexion de Reinhart Koselleck soulignant l'articulation, la solidarité paradigmatique, entre crise et « progrès » dans la pensée moderne. Quatre ans avant la crise des *subprimes*, j'avais participé à une émission d'Emmanuel Laurentin pour revenir sur la célèbre émission du 22 février 1984, présentée sur Antenne 2 par Yves Montand, *Vive la Crise*, opération multi-média (combinant la presse et la télévision notamment) pour valoriser la crise comme *opérateur de changement*, conçue avec l'appui et la participation de Michel Albert, ancien commissaire au Plan, dans un moment de retournement idéologique lié au « tournant de la rigueur » pendant le premier septennat de François Mitterrand. Toutes les puissances visuelles et argumentatives de l'audiovisuel étaient mobilisées en 1984 pour un discours optimiste sur la crise inspiré du libéralisme économique, sans aucun contradicteur, y compris en recourant à l'artifice d'un faux *flash* du journal télévisé, présenté par Christine Ockrent (la célèbre présentatrice du *20h* de l'époque)[1] et annonçant un *krach* brutal. Cette émission disait

[1] France Culture, *Vive la crise*, émission *La Fabrique de l'histoire*, 26 janvier 2004.

aussi beaucoup d'une esthétique et d'un imaginaire des médias de l'époque, en continuité avec l'ORTF (rôle mobilisateur de la télévision) et en rupture avec lui (mélange des genres, culture audiovisuelle au second degré – qui se développera peu après avec l'« esprit Canal »), dans un certain rapport à la politique-fiction radiophonique et cinématographique. Ce monologisme flamboyant pour valoriser la crise n'est clairement plus audible et visible aujourd'hui (et ce, déjà, en 2004 où le caractère *daté* de l'émission sautait aux yeux en raison précisément de cet alliage politico-formel), d'où le besoin en effet d'une remise en cause de cette notion même. Sous cet angle, essayer de valoriser la crise au mitan des années 1980 apparaît de nos jours comme une sorte de moment d'aveuglement, ou de folie passagère (de décrochement du réel), puisque la notion même de « progrès » était déjà en grande difficulté au sortir des années 1950-60 (questionnements liés à l'instauration d'un monde nucléaire, à une démographie mondiale galopante, au développement d'une écologie politique...), ce que nous redécouvrons aujourd'hui plus vivement encore avec la pandémie de la Covid-19.

Du coup, au côté de cette réflexion sur le « progrès », pour laquelle les nouveaux médias (mobiles), en se retournant en partie contre lui, peuvent justement nous donner des outils (Laurence Allard), d'autres champs de recherche sont venus se combiner tout naturellement à la question du droit de l'audiovisuel en crise à l'heure numérique, et de la (non-)représentation de la crise de 2008 dans le cinéma, pour interroger cette notion de crise elle-même dans notre domaine de recherche, le cinéma et l'audiovisuel : la longue perspective de l'histoire des médias (Giusy Pisano), et les effets des bouleversements sociaux et économiques sur les identités de genre (Thomas Pillard), dont l'épisode Trump nous a donné un terrible aperçu, ainsi que les (auto-)représentations des professionnels du secteur du cinéma et l'audiovisuel (Aurélie Pinto). Il s'agissait aussi, bien entendu, d'inclure les nouveaux médias – ou les *derniers* médias – de l'image et du son qui sont à la fois de nouveaux objets contemporains pour les chercheurs, et des facteurs de trouble de cet attelage plus ou moins stabilisé – dans nos imaginaires, nos pratiques, comme dans nos lois – qui compose le « cinéma & audiovisuel ». Comme le suggère Nicole El Karoui, probabiliste de l'Université Paris 6, et l'une des pionnières à l'origine des modèles de mathématiques financières qui sous-tendent la crise des *subprimes* : « la vérité, c'est que la crise n'est pas venue de la matérialisation d'un risque extrême, mais plus simplement de la disparition du bon sens[2] ». Quand le monde s'affole, le rôle des chercheurs est peut-être, d'abord, de revenir à ce bon sens, à une certaine *description* des états de fait pour dégonfler les baudruches de la « crise », notamment afin de mettre à nu les stratégies des acteurs (qu'il s'agisse d'une corporation professionnelle, d'un État ou d'une entreprise privée). Après les plaisirs des *tactiques* spectatorielles, qui ont contribué à revivifier les études cinématographiques et audiovisuelles dans les années 1990-2000 en soulignant la part des publics, on se ré-intéresse – y compris hors du champ *stricto sensu* de l'étude des filières cinématographiques et audiovisuelles – aux *stratégies* elles-mêmes qui seraient à l'œuvre à travers l'usage de la notion de crise. De la « coopération du lecteur » on est passé au « braconnage », et l'on en vient maintenant à s'interroger sur les algorithmes de recommandation qui privent à nouveau le spectateur de sa « liberté ». Comme toujours ces mouvements se chevauchent et

2 Nicole El Karoui, « La vraie cause de la crise est la disparition du bon sens », *Ce que la crise a changé. 60 personnalités imaginent le monde de demain*, Erik Izraelewicz (dir.), Paris, Sefi/Arnaud Franel éditions, 2009, p. 29.

ont un caractère de mode plus ou moins rapide, mais notons qu'ils font (ré-)apparaître certaines questions bien de notre temps dans le paysage intellectuel.

C'est pourquoi la critique des discours – qui était plutôt l'apanage, voire une sorte de seconde nature, des sciences de l'information et de la communication ou de la sociologie (des médias) – se développe plus largement ces dernières années au sein des études cinématographiques et audiovisuelles (et des humanités en général qui renouent parfois avec la première sémiologie des années 1960 voire la « théorie critique » antérieure) parce qu'elle permet d'observer plus finement les relations entre formes audiovisuelles et usages sociaux de ces formes (politique des avant-gardes ; histoire culturelle ; *cultural, gender, post-colonial* et *decolonial studies* ; esthétique pragmatique ; archéologie du cinéma et des médias ; ethnologie des pratiques ; *visual studies*, etc.). Le nouveau paradigme écologiste actuel, après le mouvement altermondialiste des années 2000, depuis lequel *un autre récit* est possible, permet parfois un appui pour construire cette critique, à l'instar des récits alternatifs du marxisme, du structuralisme, ou de la psychanalyse dans les années 1960-70 (qui n'ont bien sûr pas disparu et se ressourcent à ces nouvelles perspectives). Avec le recul, c'est plutôt une certaine dépolitisation de la sphère académique pendant les années 1980-2000 qui frappe. Les différentes réformes qui ont touché le secteur public, et peut-être plus particulièrement l'université et la recherche, depuis la contractualisation État-universités de 1989 jusqu'à la dernière Loi de Programmation de la Recherche de 2020, ont peut-être rendu les universitaires et les scientifiques plus sensibles au fait qu'ils sont eux-mêmes finalement touchés par un mouvement profond de « réformes » d'inspiration libérale via le *new public management*. En comparaison, malgré les prudences de rigueur, le discours des professionnels est parfois plus franc, plus radical, plus désireux de changement politique et culturel (ce qui n'est pas toujours contradictoire avec la recherche d'un soutien de la puissance publique), comme le manifesta la table-ronde qui ouvrit le colloque, confrontés qu'ils sont chaque jour aux transformations des objets et des pratiques de leur secteur. Il est précieux de partager avec eux nos réflexions, et réciproquement, ce dont témoigne aussi ce volume.

Reformulée sous ces auspices, la *critique de la crise* sert d'aiguillon à des interrogations reformulées dans le cadre de l'esthétique, de l'histoire, de la « théorie » (au sens de la théorie du cinéma et de l'audiovisuel), de la socio-économie, du droit, de la philosophie, etc. mais elle a une vertu, à la manière d'un clapet anti-retour (quand on ne peut plus revenir en arrière), qui est de proposer un regard relativement abrasif sur ce qu'on pourrait appeler les « notions héritées » au sein de la réflexion scientifique elle-même. S'il est de bonne méthode de passer du phénomène qui est *toujours déjà* mis en discours – « la fin du cinéma » par exemple avec la « révolution » numérique – à sa mise en perspective qui distingue et relativise, l'abrasion que propose la critique de la crise en vient aussi à toucher les notions elles-mêmes : quelles sont ainsi les multiples définitions possibles de ce qu'on appelle « cinéma », ou « œuvre », « auteur », voire « image » ?, etc.[3] On peut constater que le cinéma vit sa dernière « mort » en date, ou plutôt la mort d'une *certaine idée* du cinéma, tandis qu'il poursuit son existence sur d'autres supports et médias, ou parler de « mort » de la télévision car elle vit sa première remise en cause frontale avec les plateformes, mais il est utile que, lorsque que la

3 Voir les enjeux de la nomination bien soulignés par l'article d'André Gaudreault et Philippe Marion dans ce volume.

réflexion est mûre, on puisse s'engager sur la voie de nouvelles enquêtes, de nouveaux corpus, voire de nouvelles distinctions conceptuelles.

De ce point de vue, on ne peut que se réjouir de ce que la théorie soit « en crise » quand son champ d'investigation est lui-même bouleversé. C'est plutôt un signe de vitalité[4]. Pour sortir de la situation actuelle, tant politique que théorique, penser un « éco-cinéma », par exemple, est une belle perspective[5], même si nous n'en sommes qu'aux tous débuts, et même si les pratiques – et c'est heureux – vont plus vite que la recherche. Cette *accélération* numérique qui remet en cause nos cadres hérités peut poser bien sûr un certain nombre de problèmes sur le plan pédagogique et méthodologique... Comment repenser, en effet, les études cinématographiques et audiovisuelles aujourd'hui en gardant certains « fondamentaux », tout en interrogeant radicalement quelques notions-clés sur lesquelles elles sont pourtant bâties, alors même que nous ne savons pas toujours par quoi les remplacer parce que nous ne sommes pas allés au bout de la critique ? De même, si les sciences économiques, le droit, la sociologie des usages jouent un rôle si important aujourd'hui pour comprendre ce qu'il se passe et pour réenvisager l'histoire et l'esthétique des images, on pourrait imaginer, de manière j'en conviens un peu provocatrice, inverser la logique actuelle et commencer d'emblée en Licence « Cinéma et Audiovisuel » avec une forte proportion d'économie pour insister sur le fait que le cinéma est... « par ailleurs un art »...

Il est frappant, en tout cas, de noter les points d'accroche, les relais, entre les différentes études et démarches mobilisées dans ce numéro. Donnons-en quelques aperçus, sans viser l'exhaustivité : il peut s'agir d'une « masculinité » définie au départ en lien avec l'industrialisation du monde et aujourd'hui davantage « fluide » pour correspondre à une économie « liquide[6] » ; des points aveugles de la représentation des Africains-Américains révélés par l'ouragan Katrina en lien avec les clivages économico-raciaux étatsuniens actuels, non sans écho avec des enjeux environnementaux[7] ; des tensions qui se cristallisent autour du changement de statut esthétique et sémiotique de l'image (moins une empreinte que des *data*) qui favorise un « tout est possible » de la création fondé sur un photoréalisme puissant et appuyé sur une dématérialisation des supports – qui permet une internationalisation des tâches mais favorise la compétition entre structures – et se combine avec les mutations industrielles du secteur (nouvelles professions, nouveaux acteurs économiques, etc.), créant le paradoxe d'un cinéma – y compris dit « d'auteur » – fabriqué en post-production mais dont les studios d'effets visuels vivent une crise économique violente[8] ; des *mashups* - ou « œuvres transformatives » – qui interrogent non seulement nos repères formels et artistiques, notre relation (au second degré) aux œuvres cinématographiques et audiovisuelles, la différence entre amateurs et artistes qui partagent pourtant un même « appropriationnisme », mais aussi le « droit d'auteur » lui-même déjà bien mal en point (c'est-à-dire aussi la notion d'« auteur » si décisive dans l'histoire du cinéma)[9]... sans parler bien entendu des propositions qui

4 Roger Odin (dir.), *Cinémas*, vol. 17, n° 2-3, « La théorie du cinéma, enfin en crise », printemps 2007, p. 9-32.

5 Voir la journée d'études « Approches écocritiques dans les études cinématographiques et audiovisuelles en France : état des lieux et perspectives » (coordonnée par Gaspard Delon, Charlie Hewison et Aymeric Pantet), Université de Paris, 18 juin 2021.

6 Pensons, emblématiquement, au rôle d'un film comme *Le Loup de Wall Street* (Martin Scorsese, 2013) dans lequel joue la star américaine Matthew McConaughey, tel que Charles-Antoine Courcoux l'analyse dans ce volume.

7 Voir Maureen Lepers, « Entre crise politique et crise de la représentation, l'ouragan Katrina au cinéma et la télévision aux États-Unis » dans ce volume.

8 Voir Réjane Hamus-Vallée, « Une crise paradoxale : les mutations du champ des effets visuels à l'ère numérique » dans ce volume.

9 Voir Pauline Léger, « Les œuvres transformatrices : cause ou conséquence de la crise du droit d'auteur ? » dans ce volume.

visent à penser directement une « iconomie » articulant esthétique, rapports de production et anthropocène[10].

Si ces croisements et rebonds confirment que nous parlons bien du même monde contemporain dans lequel tous ces phénomènes s'entrecroisent et « s'entre-causent », notre situation est celle d'un billard théorique dont les différentes bandes – le bord formel, le bord des représentations, le bord de l'économie... etc. – renvoient sans cesse la balle, obligeant chacun-e à des efforts pour sortir de ses habitudes disciplinaires et adopter d'autres manières de voir les mêmes choses, sans pour autant renoncer à ses méthodes propres. Il n'est pas surprenant de ce fait qu'on soit conduit, comme Yves Citton[11] ici, à imaginer des points de vue qui nous décentrent complètement, comme ceux d'un chat, à la manière de la démarche d'E.T.A. Hoffmann dans *Le Chat Murr* qui visait à parodier le *Bildungsroman* goethéen et a permis de développer l'« ironie romantique » rééquilibrant l'effusion des sentiments par un prosaïsme concret et efficace qui ouvre une nouvelle phase, plus dialectique, du Romantisme.

L'un des effets utiles de la déconstruction de la notion de crise est donc de susciter une pluridisciplinarité *orientée* par la recherche (des causes), plutôt que posée *a priori* comme principe (selon une démarche qui pourrait être trop holistique, ou selon une transdisciplinarité sans but défini). Il s'agit en dialoguant entre chercheurs, entre méthodes et manières de poser un problème, d'observer comment chacun-e parvient à décrire, analyser et interpréter un phénomène que nous appréhendons chacun-e avec nos propres outils. Si j'observe, par exemple, que la sérialité et la sériphilie « mettent en crise » le cinéma aujourd'hui, d'un point de vue tant esthétique qu'artistique (les spectateurs souhaitant une autre expérience temporelle par exemple, un retour au récit « romanesque » qu'offrent les saisons qui se succèdent, etc., ce qui suppose une redistribution des rôles entre scénaristes et réalisateurs, ainsi que d'autres formes de récit, qui peuvent d'ailleurs réutiliser certaines réussites du langage cinématographique classique ou moderne, etc.), il peut m'être utile de comprendre quelle logique économique sous-tend les formes de la série contemporaine. Par contre-coup, je peux comparer cette logique (déterminée par le câble payant, les plateformes qui permettent la pratique du *binge watching*...) à celle des *serials* des années 1930, voir quel était l'état du droit d'auteur à l'époque par rapport à aujourd'hui, quelles pensées et expériences de l'image ou de l'art étaient et sont en jeu aujourd'hui en lien avec la sérialité (un autre rapport au simulacre, au recyclage et à l'empreinte, par exemple), etc. Ce qui oblige alors chacun-e à repenser *ses propres catégories* en tant qu'elles manquent peut-être une dimension fondamentale du phénomène que nous étudions ou en tant qu'une cause que nous attribuons à tel aspect peut mieux s'expliquer par une autre approche. Et ainsi de suite. Là où la pente naturelle de la recherche en sciences humaines et sociales est souvent, par prudence, de prolonger des paradigmes déjà existants en les appliquant à de nouveaux corpus, en les affinant, en les déplaçant légèrement, etc., des décloisonnements plus risqués comme celui qu'offre cette question « mais au fait, pourquoi parle-t-on de *crise* ? » ont pour vertu de nous obliger à remonter à la constitution de nos instruments de pensée eux-mêmes, voire à interroger nos paradigmes mêmes comme on le voit nettement dans ce volume.

10 Voir Calum Watt, « L'image est-elle un produit dérivé financier ? *Film Catastrophe*, la théorie du cinéma et la crise financière de 2008 » dans ce volume.

11 Voir Yves Citton, « Collapsologie accélérationniste ? » dans ce volume.

Au côté donc de programmes de recherche pluridisciplinaire ciblés, ou « par objectif » (encouragés bien sûr par les logiques actuelles des politiques scientifiques), sur un corpus historique ou géographique nouveau ou à revisiter, souvent féconds bien sûr, l'ouverture plus rare que propose un tel travail à la fois plus général et plus focalisé autour de ce qu'on pourrait appeler une « notion-écran », nous rappelle que, si la critique de la crise a une fonction de déconstruction des discours, sa vertu est surtout heuristique en tant qu'elle peut interroger le travail du concept – de la *saisie* théorique – qui devrait toujours chercher à nous rapprocher de la réalité visée. Ce qui a également pour intérêt de nous faire revisiter non seulement l'histoire du média mais aussi l'histoire tout aussi tumultueuse de nos saisies multiples elle-même. De ce fait, là où la spécialisation éloigne et cloisonne parfois, cette démarche favorise une certaine mise en commun à travers une réévaluation partagée. Ce ne sont pas seulement les différentes dimensions d'un phénomène – notamment un certain état du cinéma contemporain – qui apparaissent liées à travers un volume de ce type, c'est *aussi* le partage d'un certain vocabulaire, de certaines notions ou représentations scientifiques à ré-interroger ensemble. En ce sens, de même qu'on note dans la pensée politique, un retour des « communs », on peut espérer qu'une démarche de ce type puisse nous montrer la productivité d'une pluridisciplinarité critique du commun.

Puisse ce volume nous servir de guide en ce sens pour aborder les turbulences actuelles et futures du champ du cinéma, de l'audiovisuel et des nouveaux médias avec une acuité et surtout une perspicacité plus grandes !

Annexes

Bibliographie sélective

Adorno, Theodor W., Horkheimer, Max, *La Dialectique de la raison*, Paris, Gallimard, 1974 [1947].

Adorno, Theodor W., *Philosophie de la nouvelle musique*, Paris, Gallimard, 1962.

Allard, Laurence, « Cryptomonnaies : usages et pratiques », *Progressistes*, n° 19, avril 2018, https://revue-progressistes.org/2018/05/11/cryptomonnaies-usages-et-pratiques-laurence-allard/

Alduy, Manuel, « Les relations cinéma-TV : entre compétition et interdépendance », *Géoéconomie*, vol. 58, n° 3, 2011, p. 105-110.

Altman, Rick, « Penser l'histoire du cinéma autrement : un modèle de crise », *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, n° 46 « Cinéma, le temps de l'histoire », 1995, p. 65-74.

Arendt, Hannah, *La Crise de la culture*, *huit exercices de pensée politique*, Paris, Gallimard, 1972.

Augros, Joël, (dir.), *CinémAction*, n° 171, « CinémArgent », 2019.

Aumont, Jacques, *Que reste-t-il du cinéma ?*, Paris, Vrin, 2012.
— « Crise dans la crise », *Hors Cadre*, n° 7, 1989, p. 199-203.

Austin, John Langshaw, *How To Do Things with Words*, Oxford, Éditions J.O. Urmson, 1962.

Barnier, Martin, Jullier, Laurent, *Une brève histoire du cinéma*, Paris, Fayard/Pluriel, 2020 [2017].

Bauman, Zygmunt, *La Vie liquide*, traduction de Christophe Rosson, Paris, Éditions Pluriel, 2006.

Bellour, Raymond, *La Querelle des dispositifs. Cinéma – installations, expositions*, Paris, P.O.L, 2012.

Beller, Jonathan, *The Cinematic Mode of Production: Attention Economy and the Society of the Spectacle*, Dartmouth College Press, Lebanon (NH), 2006.
— *The World Computer: Derivative Conditions of Racial Capitalism*, Duke University Press, Durham (NC), 2021.
— « The Derivative Condition », 2018, https://www.youtube.com/watch?v=D29DjMvMAq0
— « The Derivative Machine », *La Furia Umana*, n° 37, 2019.
— *The Message is Murder: Substrates of Computational Capital*, Pluto Press, 2018.
— « Platform Communism: A Program for Derivative Living Against Regimes of Informatic Subsumption », 2018, https://transmediale.de/content/derivative-living-0

Bensamoun, Alexandra, « Portrait d'un droit d'auteur en crise », *Revue internationale du droit d'auteur* n° 224, avril 2010, p. 3-159

Beugnet, Martine, *Le Cinéma et ses doubles. L'image de film à l'ère du* foundfootage *numérique et des écrans de poche*, Lormont, Le bord de l'eau, 2021.

Biserna Elena, Dubois, Philippe, Monvoisin, Frédéric (dir.), *Extended Cinema/Le Cinéma gagne du terrain*, Pasian di Prato, Campanotto Editore, 2010.

Bloch, Marc, *Apologie pour l'histoire ou Métier d'historien*, Paris, Armand Colin, 1993 [1944].

Bonnell, René, *La 25e image, une économie de l'audiovisuel*, Paris, Gallimard, 2006.

Bouquillion, Philippe, Miège, Bernard, Moeglin, Pierre, *L'Industrialisation des biens symboliques. Les industries créatives en regard des industries culturelles*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 2013.

Bullich, Vincent, Guignard, Thomas, « Les plates-formes de contenus numériques : une nouvelle intermédiation ? », *La Culture et ses intermédiaires. Dans les arts, le numérique et les industries créatives*, Jean-Pierre Laurent et Olivier Roueff (dir.), Paris, Éditions des Archives Contemporaines, 2014, p. 201-210.

Butler, Judith, *Le Pouvoir des mots, politique du performatif*, Paris, Éditions Amsterdam, 2008.

Braudel, Fernand, « Histoire et sciences sociales : la longue durée », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, vol. 13, n° 4, 1958, p. 725-753.

Burch, Noël, « *Double speak*. De l'ambiguïté tendancielle du cinéma hollywoodien », *Réseaux*, vol. 18, n° 99, 2000, p. 99-130.

Chantepie, Philippe, Le Diberder, Alain, *Économie des industries culturelles*, Paris, La Découverte, coll. « Repères », 2019.

Chantepie, Philippe, Paris, Thomas, *Économie du cinéma*, Paris, La Découverte, coll. « Repères », 2021.

Christin, Angèle, Donnat, Olivier, « Pratiques culturelles en France et aux États-Unis. Éléments de comparaison 1981-2008 », *Culture Études,* vol. 1, n° 1, 2014, p. 1-16.

Citton, Yves, « Post-scriptum sur les sociétés de recherche-création », *Pensée en acte. Vingt propositions sur la recherche-création*, Erin Manning et Brian Massumi (dir.), Dijon, Presses du réel, 2018, p. 97-124.

Codelli, Lorenzo, « Cannes – Venezia revolution. "Netflix le sauveur du cinéma d'hauteur !" », *Cinemazero Notizie*, vol. 38, n° 9, octobre 2018, p. 10.

Courcoux, Charles-Antoine, *Des machines et des hommes. Masculinité et technologie dans le cinéma américain contemporain*, Georg, Genève, 2017.

Connell, Raeywen, *Masculinities*, Allen & Unwin, St Leonards, 1995.

Corroy, Laurence, Froissart, Pascal, « L'éducation aux médias dans les discours des ministres de l'Éducation (2005-2017) », *Questions de communication*, n° 34, 2008, p. 173-188.

Creton, Laurent, Dehée, Yannick, Layerle, Sébastien, Moine Caroline (dir.), *Les Producteurs, enjeux créatifs, enjeux financiers*, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2011.

Creton, Laurent, *Économie du cinéma. Perspectives stratégiques*, Paris, Armand Colin, 2014 [1994].
— *Cinéma et marché*, Paris, Armand Colin, 1997.

Depetris, Frédéric, *L'État et le cinéma en France, le moment de l'exception culturelle*, Paris, L'Harmattan, 2008.

Donnat, Olivier, « Les pratiques culturelles à l'ère numérique », *L'Observatoire*, n° 37, 2010, p. 18-24.

Dietz, Adolf, « Mutation du droit d'auteur », *Revue internationale du droit d'auteur*, n° 138, octobre 1988, p. 23-75.

Dubet, François, « Sortir de l'idée de crise : entretien avec Florence Giust-Desprairies », *Nouvelle revue de psychosociologie*, n° 9, « Crise du système scolaire ou crise de société ? », 2010, p. 131-147.
— « Éducation : pour sortir de l'idée de crise », *Éducation et sociétés*, n° 11, 2003, p. 47-64.

Dupuis-Déri, Francis, *La Crise de la masculinité. Autopsie d'un mythe tenace*, Montréal, Les éditions du remue-ménage, 2018.

Duval, Julien, *Le Cinéma au xx*e *siècle. Entre loi du marché et règles de l'art*, Paris, CNRS Éditions, 2016.

Dyer, Richard, *Stars*, Londres, British Film Institute, 1979.

Escande-Gauquié, Pauline, « *La crise :* les mots pour la dire », *Communication & langages*, vol. 162, n° 4, 2009, p. 67-74.
— *Le Cinéma français crève l'écran, pour en finir avec la crise du cinéma français*, Neuilly, Atlande, 2012.

Gales, Michelle, Jouandon, Claudie (dir.), *La Revue Documentaires*, n° 25, « Crises en thème : filmer l'économie », 2014.

Gaudrat, Philippe, Sardain, Frédéric, *Traité de droit civil du numérique*. *Tome 1 : « Droit des biens »*, Bruxelles, Larcier, 2015.

Gauchet, Marcel, « Crise dans la démocratie », *La revue lacanienne*, n° 2, 2008, p. 59-72.

Gaudreault, André, « Résilience du mot "cinéma" et persistance du média », *Anais do V Simpósio Internacional de Inovação em Mídias Interativas*, 2019, https://siimi.medialab.ufg.br/up/777/o/Andre-Gaudreault.pdf

Gaudreault André, Marion, Philippe, *La Fin du cinéma ? Un média en crise à l'ère numérique*, Paris, Armand Colin, 2013.
— « The Cinema as a Model for the Genealogy of Media », *Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies*, vol. 8, n° 4, hiver 2002, p. 12-18.
— « Cinéma et généalogie des médias », *Médiamorphoses*, n° 16, avril 2006, p. 24-30.

Geller, Paul Edward, « La crise du droit d'auteur. Dix principes directeurs », *Les Cahiers de propriété intellectuelle*, vol. 21, n° 1, janvier 2009, p. 47-91.

Goetschel, Pascale, *Une autre histoire du théâtre. Discours de crise et pratiques spectaculaires – France, xviii*e *– xxi*e *siècle*, Paris, CNRS Éditions, 2020.

Grieveson, Lee, *Policing Cinema: Movies and Censorship in Early-Twentieth-Century America,* Berkeley, University of California Press, 2004.

Guy, Jean-Michel (dir.), *La Culture cinématographique des Français*, Paris, Ministère de la Culture – DEPS, 2000.

Hartnell, Anna, *After Katrina: Race, Neoliberalism and the End of American Century*, New York, New York University Press, 2017.

Hartog, François, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris, Seuil, 2012 [2003].

Huerne, Timothée, *Vers une théorisation du hors-film : le cas spécifique de la ciné-transmission*, Mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2017

Jeffords, Susan, « The Big Switch: Hollywood Masculinity in the Nineties », *Film Theory Goes to the Movies*, Jim Collins, Hilary Radner et Ava Preacher Collins (dir.), New York, Routledge, 1993, p. 196-208.

Jenkins, Henry, *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, New York, New York University Press, 2006 (trad. fr. de Christophe Jaquet, *La Culture de la convergence. Des médias au transmédia*, Paris, Armand Colin, 2013).

Johnson, Cedric, « Introduction: The Neoliberal Deluge », *The Neoliberal Deluge. Hurricane Katrina, Late Capitalism, and the Remaking of New Orleans*, Cedric Johnson (dir.), Minneapolis/London, University of Minnesota Press, 2011, pp. xvii-I.

Khair, Tabish, Höglund, Juhan, *Transnational and Postcolonial Vampires: Dark Blood*, New York, Palgrave McMillan, 2013.

Koselleck, Reinhart, *Le Futur passé. Contribution à la sémantique des temps historiques*, Paris, Éditions de l'EHESS, 1990.

Laborde, Barbara, *De l'enseignement du cinéma à l'éducation aux médias, trajets théoriques et perspectives pédagogiques*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2017.

Lack, Roland-François, « A Photograph and a Camera: Two Objects in *Film Socialisme* », *Vertigo*, n° 30, 2012, https://www.closeupfilmcentre.com/vertigo_magazine/issue-30-spring-2012-godard-is/a-photograph-and-a-camera-two-objects-in-film-socialisme/

Lecler, Romain, *Une contre-mondialisation audiovisuelle ou comment la France exporte la diversité culturelle*, Paris, Sorbonne Université Presses, 2019.

Léger, Pauline, *La recherche d'un statut de l'œuvre transformatrice. Contribution à l'étude de l'œuvre composite en droit d'auteur*, Paris, LGDJ, Coll. « Bibliothèque de droit privé », t. 584, 2018.

Legon, Tomas, « Malentendus et désaccords sur le plaisir cinématographique. La réception de Lycéens et apprentis au cinéma par les jeunes rhônalpins », *Agora débats/jeunesses,* n° 66, 2014, p. 47-60.

Macrez, Franck, *Créations informatiques : bouleversement des droits de propriété intellectuelle ? Essai sur la cohérence des droits*, Paris, Lexis Nexis Litec, Coll. « CEIPI », t. 57, 2011.

Martin, Randy, *Knowledge Ltd: Toward a Social Logic of the Derivative*, Philadelphia, Temple University Press, 2015.
— « La logique sociale de la dérivation financière », trad. par Yves Citton, *Multitudes*, n° 71, 2018, p. 59-68.

Masci Francesco, *Entertainement, apologie de la domination*, Paris, Éditions Allia, 2011.

Meissner, Miriam, *Narrating the Global Financial Crisis: Urban Imaginaries and the Politics of Myth*, Palgrave Macmillan, New York, 2017.

Merton, Robert King, *Social Theory and Social Structure*, New York, Free Press, 1968.

Molia, François-Xavier, *Un cinéma de la destruction : approches esthétique, historique et industrielle du film-catastrophe hollywoodien*, thèse de doctorat, Université Paris X-Nanterre, 2007.

Morin, Edgar, *L'Esprit du temps. Essai sur la culture de masse*, Paris, Grasset-Fasquelle, 1962.

Neveu, Érik, *Sociologie politique des problèmes publics*, Paris, Armand Colin, 2015.

Nora, Pierre, « Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire », *Representations*, n° 26, « Special Issue: Memory and Counter-Memory », printemps 1989, p. 7-24.

Octobre, Sylvie, Détrez, Christine, Mercklé, Pierre, Berthomier, Nathalie, *L'Enfance des loisirs. Trajectoires communes et parcours individuels de la fin de l'enfance à la grande adolescence*, Ministère de la Culture – DEPS, coll. « Questions de culture », 2010.

Octobre, Sylvie, *Deux pouces et des neurones, les cultures juvéniles de l'ère médiatique à l'ère numérique*, Paris, Ministère de la Culture – DEPS, 2014.
— « La transmission culturelle à l'ère digitale », *L'Observatoire*, n° 42, 2013, p. 98-101.

Odin, Roger (dir.), *Le Film de famille. Usage privé, Usage public*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1995.
— *Cinémas*, vol. 17, n° 2-3, « La théorie du cinéma, enfin en crise », printemps 2007.
— « Élargir le cadre », *Mise au point*, n° 7, « Les enjeux des études cinématographiques et audiovisuelles : Théories, méthodes, idéologies, finalités », 2015, http://journals.openedition.org/map/1858 : DOI : 10.4000/map.. 1858

Orléan, André, *De l'euphorie à la panique. Penser la crise financière*, Paris, Éditions Rue d'Ulm, 2009.

Parvulescu, Constantin (dir.), *Global Finance on Screen: From Wall Street to Side Street*, Routledge, New York, 2017.

Péquignot, Bruno, « Un récit pour faire peur : la crise du capitalisme », *Récits de la crise. Mythes et réalités de la société contemporaine*, Christiana Constantopoulou (dir.), Paris, L'Harmattan, 2017, p. 39-50.

Pasquier, Dominique, « Classes populaires en ligne : des "oubliés" de la recherche ? », *Réseaux*, n° 208-209, 2018, p. 9-23.

Revault d'Allonnes, Myriam, *La Crise sans fin. Essai sur l'expérience moderne du temps*, Paris, Seuil, 2016 [2012].

Rollet, Sylvie, *Une éthique du regard. Le cinéma face à la catastrophe, d'Alain Resnais à Rithy Panh*, Paris, Hermn, 2011.

Rosa, Hartmut, *Une sociologie de la relation au monde*, trad. de l'allemand par Sacha Zilberfarb avec la collaboration de Sarah Raquillet, Paris, La Découverte, 2018 [2016].
— *Accélération. Une critique sociale du temps*, trad. de l'allemand par Didier Renault, Paris, La Découverte, 2010 [2005].

Sadoul, Georges, *Histoire du cinéma mondial*, Paris, Flammarion, 1990 [1948].

Siiriainen, Fabrice, « Nouveau changement de paradigme pour le droit de la propriété littéraire et artistique. Libres propos dans une forme tout aussi libre… », *Penser le droit de la pensée. Mélanges en l'honneur de Michel Vivant*, Paris, LexisNexis / Dalloz, 2020, p. 389-398.

Smelik, Anneke, « Mediating Memories: the Ethics of Post-9/11 Spectatorship », *Arcadia International Journal for Literary Studies*, vol. 4, n° 2, p. 307-325.

Smyrnaios, Nikos, « L'effet GAFAM : stratégies et logiques de l'oligopole de l'internet », *Communication & langages*, n° 188, 2016, p. 61-83.

Soule, Bastien, « Observation participante ou participation observante ? Usages et justification de la notion de participation observante en sciences sociales », *Recherches qualitatives*, vol. 27, n° 1, 2007, p. 127-140.

Sturken, Marita, *Tourists of History: Memory, Kitsch, and Consumerism from Oklahoma City to Ground Zero*, Durham/Londres, Duke University Press, 2007.

Szendy, Peter, « Derivative Shakespeare: *The Merchant of Venice* and Dividual Capitalism », *Diacritics*, n° 47, 2019, p. 62-79.
— *Le Supermarché du visible. Essai d'iconomie*, Paris, Minuit, 2017.

Szendy, Peter, Alloa, Emmanuel, Ponsa, Marta (dir.), *Le Supermarché des images,* Paris, Gallimard/Jeu de Paume, 2020.

Vezyroglou, Dimitri (dir.), *Le Cinéma : une affaire d'État. 1945-1970*, Paris, La Documentation française, 2014.

Voirol, Olivier, « La théorie critique des médias de l'École de Francfort : une relecture », *Mouvements*, vol. 61, n° 1, 2010, p. 23-32.

Vogl, Joseph, *Le Spectre du capital*, Diaphanes, Bienne, 2013 [2010].

Watt, Calum, « "Money is a Public Good": Godard's *Film Socialisme* (2010) and Bernard Maris », *Studies in French Cinema*, vol. 10, n° 1, 2019, p. 40-54.

White, Hayden, « The Modernist Event », *The Persistence of History: Cinema, Television and the Modern Event*, Vivian Sobchak (dir.), New York, Routledge, 1996, p. 17-38.

Résumés / *Abstracts*

Première partie. Des modèles théoriques et institutionnels en crise ?

« Le cinéma persiste et signe »
À partir d'une reformulation de la question de la fin du cinéma – « Que reste-il du cinéma ? » – cet article soutient que « le cinéma persiste et signe » et explique que la « résilience » du cinéma dépend de ce qu'on entend par ce mot dans le contexte du numérique et des différences culturelles. En particulier, cette contribution examine les diverses hypothèses que soulève la question de la crise identitaire du média à la lumière de ses différentes appellations (cinéma, film, image animée, etc.), lesquelles sont loin d'être anodines, comme en témoignent notamment les célèbres entretiens entre Orson Welles et Peter Bogdanovitch, ainsi que les termes de la polémique qui a récemment opposé Netflix et Cannes.

« The cinema persists and signs »
Starting from a new formulation to the end of cinema issue – "What remains of cinema?" – this article answer: "cinema is hanging tough" and argue that the "resilience" of cinema depends on what we are talking about with this word both in terms of digitalization and cultural differences. In particular, this contribution examines the different hypotheses arising in this regard from the point of view of the range of words it mobilizes (cinema, movie, moving images, and so on). Differences in naming are "highly significant" as we can observe in a Bogdanovitch-Welles dialogue or at the occasion of the Netflix controversy during the recent Cannes or Venice festivals.

« Que de "crises" ! Quand le cinéma et l'institution scolaire s'interrogent »
Cet article vise à mettre en perspective la notion théorique de « crise du système scolaire » et ses conséquences sur l'enseignement du cinéma dans le secondaire, particulièrement en lycée. Une série de malentendus et de « désajustements » des valeurs qui tirent leurs origines de facteurs pluriels et de représentations mouvantes inscrivent dans ces enseignements, comme en palimpseste, des représentations du cinéma éventuellement contradictoires mais dans tous les cas très variées et variables. À ces désaccords s'ajoute une remise en question des instances jusqu'ici légitimes dans la transmission des savoirs et de l'expertise cinéphilique, qui vient questionner la culture patrimoniale et les références scolaires à la « haute culture ». C'est aussi une certaine interprétation des œuvres, une vision esthétique et formaliste des films excluant comme non pertinente leur usage éthico-pratique qui s'en trouve interrogée. Loin d'annihiler les dispositifs artistiques et culturels existants, cette mise en crise devrait être l'occasion d'un « élargissement du cadre » des études cinématographiques et audiovisuelles.

« What "*crises*"*! When the cinema and the school institution question each other »*
This article aims to put into perspective the theoretical notion of « crisis of the school system » and its consequences on the teaching of cinema in secondary schools, particularly in high schools. A series of misunderstandings and « misalignments » of values, which have their origins in plural factors and shifting representations, inscribe in these teachings, as if in palimpsest, representations of the cinema that are possibly contradictory but in any case very varied and variable. In addition to these disagreements, there is a questioning of the hitherto legitimate bodies in the transmission of knowledge and cinephilic expertise, which questions heritage culture and educational references to « high culture ». It is also a certain interpretation of the works, an aesthetic and formalist vision of films excluding as irrelevant their ethical-practical use that is questioned. Far from destroying existing artistic and cultural systems, this crisis should be the occasion for an « enlargement of the framework » of film and audiovisual studies.

Deuxième partie. La crise, réalité ou rhétorique professionnelle et sectorielle ? Approches sociologiques et socio-économiques

« La crise est déclarée. L'état du cinéma français est-il (encore) une affaire d'État ? »
Pour illustrer quelques aspects d'une contribution de la sociologie à une réflexion interdisciplinaire sur la crise du cinéma, cet article s'attache à un type particulier de discours sur la crise du cinéma français : dans le contexte d'après-guerre, des organisations professionnelles cherchaient à imposer dans l'espace public, et notamment à des pouvoirs publics alors très attentifs aux évolutions du secteur, des diagnostics de crise. L'article met en valeur certaines caractéristiques de ces discours, avec l'idée que celles-ci renvoient à des spécificités du cinéma français et qu'elles invitent à réfléchir à des transformations qui se sont produites ces toutes dernières décennies.

« The crisis is declared. Is the state of French cinema (still) a State affair ? »
In order to illustrate some aspects of a sociological contribution to an interdisciplinary reflection on the « crise du cinéma », this paper focuses on a particular type of discourse on the « crise du cinéma français » : in the post-war context, professional organizations sought to impose crisis diagnoses in the public arena, trying to appeal to the State, who was very attentive to developments in the movie industry. The paper highlights some of the characteristics of these discourses, that refer to some specificities of French cinema and that lead us to reflect on the transformations that have occurred in the most recent decades.

« Une crise paradoxale : les mutations du champ des effets visuels à l'ère numérique »
Depuis les années 2010, les outils numériques encouragent le recours toujours plus massif aux effets visuels. Si les effets spéciaux ont toujours été utilisés au cinéma, les plans truqués numériquement facilitent leur usage, des blockbusters hollywoodiens aux films d'auteur français. Pourtant, le secteur des effets visuels connaît, au tournant des années 2010, plusieurs fermetures retentissantes de studios à travers le monde. Paradoxalement, le succès technique et esthétique des technologies numériques et leur croissance exponentielle expliquent, en partie, une situation économique contrastée. Cet article se propose donc de comprendre cette « crise paradoxale », à travers des exemples français (Duboi) et étatsuniens (la faillite de Rhythm and Hues et le mouvement de contestation qui a suivi).

« A paradoxical crisis: the mutations of the visual effects field in the all-digital era »
Since the 2010s, digital tools have encouraged the ever more massive use of visual effects. If special effects have always been used in cinema, digitally tricked shots facilitate their use, from Hollywood blockbusters to French auteur films. However, the visual effects sector is experiencing, at the turn of the 2010s, several massive studio closures around the world. Paradoxically, the technical and aesthetic success of digital technologies and their exponential growth explain, in part, a contrasting economic situation. This article proposes to understand this « paradoxical crisis » through French (Duboi) and American (the bankruptcy of Rhythm and Hues and the protest movement that followed) examples.

« Crise et cinéma, pour quel combat face à l'arrivée des plateformes ? »
Basé sur une recherche et une enquête menées entre 2012 et 2018 auprès de professionnels du milieu cinématographique (agents, scénaristes, réalisateurs, producteurs, distributeurs, exploitants, techniciens, comédiens), cet article étudie leurs usages d'une rhétorique de crise dans un contexte marqué par l'essor des plateformes comme Netflix, Amazon Prime, etc. Cette rhétorique alerte sur les dangers relatifs à la numérisation de la filière culturelle, dont une large partie des membres du secteur du cinéma français constituant notre population d'enquêtés, estime qu'elle viendrait menacer la diversité culturelle et la place traditionnellement dévolue à la salle de cinéma. La puissance opérée par les géants du numérique sur l'économie et la création du 7e art génère ainsi un sentiment de crise chez les professionnels. Elle s'incarne

par un « lobbying affectif » de leur part auprès des acteurs institutionnels afin qu'ils obligent ces nouveaux entrants à se soumettre aux règles du secteur qui garantissent la création et la diversité (taxe, chronologie des médias, etc.).

« Crisis and cinema, for what fight against the arrival of platforms ? »
Based on long-term research between 2012 and 2018 with specialists in the film industry (agents, scriptwriters, directors, producers, distributors, exhibitors, technicians, actors), this article studies their uses of the rhetoric of crisis in a context where the traditional French film industry is being absorbed by the force of forced convergence of the creative industries. A rhetoric that alerts us to the dangers of the cultural digitalization by the digital giants on the economy of the « 7e art » and establishes the concept of crisis as a resource of a certain « affective lobbying ».

« Clap de fin ? La mutation des publics du cinéma au temps du numérique »
Il s'agit d'analyser, en France, la mutation des publics opérée parallèlement à la transformation industrielle du secteur cinématographique qui s'est effectuée comme une transition tranquille. Celle des publics, plus lente en ce qui concerne la fréquentation du cinéma, est moins visible et peut-être plus importante : derrière une recomposition des âges des publics (baisse de la fréquentation des jeunes et hausse des plus âgés), s'est joué un effet générationnel qui interroge sur le renouvellement des publics à long terme . Cette révolution, peu mise au jour et peu commentée, forme une crise potentielle qui s'est accélérée avec les nouveaux modes de consommation et la fragmentation de l'espace-temps de consommation du cinéma. Elle place le cinéma dans un « bain numérique » hyperconcurrentiel où le risque de désaffection peut s'amplifier sauf à modifier la composition de l'offre.

« The End ? The mutation of cinema audiences in the digital age »
In France, the aim is to analyze the mutation of audiences that has taken place in parallel with the industrial transformation of the cinematographic sector and its quiet transition. The change in audiences, slower in terms of cinema attendance, is less visible and perhaps more important: behind a recomposition of the ages of audiences (a decrease in attendance by young people and an increase in attendance by older people), there has been a generational effect that raises questions about the renewal of audiences in the long term. This revolution, which has not been widely publicized or commented on, is a potential crisis that has accelerated with new modes of consumption and the fragmentation of the space-time of cinema consumption. It places cinema in a hyper-competitive digital bath » where the risk of disaffection can increase unless the composition of the offer is modified.

Troisième partie. Des images en/de crise ? Approches esthétiques, culturelles et politiques

« Entre crise politique et crise de la représentation, l'ouragan Katrina au cinéma et la télévision aux États-Unis »
Catastrophe *a priori* naturelle, Katrina s'impose avant tout comme une catastrophe politique et médiatique ouverte par l'ouragan au sein de la société étatsunienne, débouchant sur une crise de sa représentation cinématographique et télévisuelle. Pour réfléchir à la portée critique et épistémologique de la notion de « crise » et analyser la difficile prise en charge de Katrina par la fiction audiovisuelle, cet article propose d'envisager un corpus de 8 productions cinématographiques et télévisuelles situées en Louisiane et réalisées après la tempête. À partir d'une étude de Katrina et de ses conséquences informée par divers travaux en *media* et *disaster studies*, cet article entend convoquer la méthodologie des *cultural studies* pour analyser les échos ou les traces des images médiatiques de la catastrophe dans la fiction audiovisuelle.

« Between political crisis and crisis of representation, Hurricane Katrina in cinema and television in the United States »
A priori a natural disaster, Katrina is above all a political and media disaster opened by the hurricane within the American society, leading to a crisis of its cinematographic and television representation. In order to reflect on the critical and epistemological scope of the notion of « crisis » and to analyze the difficult handling of Katrina by audiovisual fiction, this article proposes to consider a corpus of eight film and television productions set in Louisiana and produced after the storm. Based on a study of Katrina and its consequences informed by various works in media and disaster studies, this article intends to use the methodology of cultural studies to analyze the echoes or traces of media images of the disaster in audiovisual fiction.

« **La « crise » (contemporaine) de la masculinité américaine envisagée à partir du cas emblématique de la star Matthew McConaughey »**
Cet article étudie l'usage discursif de la notion de crise appliquée à la masculinité américaine contemporaine. L'auteur analyse, dans une perspective *star studies*, le cas du « come-back » triomphal de la star de cinéma Matthew McConaughey au début des années 2010, juste après que l'acteur a connu une importante crise de notoriété. En considérant les différentes facettes de l'image de la star qui ont joué un rôle clé dans son retour, il montre que McConaughey, en raison notamment de la fluidité sociale et de l'audace que sa *persona* connote, représente un cas exemplaire de la réponse perçue comme viable à la crise que connaît la masculinité étasunienne depuis la Grande Récession.

« The (contemporary) "crisis" of American masculinity considered from the emblematic case of the star Matthew McConaughey »
This article examines the discursive use of the notion of crisis when applied to contemporary American masculinity. The author analyses, from a star studies perspective, the case of the triumphant comeback of movie star Matthew McConaughey in the early 2010's, just after the actor experienced a major notoriety crisis. By studying the different facets of the star's image that played a key role in his comeback, he shows that McConaughey, due in particular to the social fluidity and the audacity that his persona connotes, represents an exemplary case of the perceived viable response to the crisis of American masculinity since the Great Recession.

« L'image est-elle un produit dérivé financier ? *Film Catastrophe*, la théorie du cinéma et la crise financière de 2008 »
Cet article a pour objectif d'esquisser certaines des implications liées à deux analyses novatrices – celles de Jonathan Beller et de Peter Szendy – dans la théorie du cinéma concernant l'économie, la finance et les produits dérivés financiers. La première partie de l'article conjugue certaines idées de Beller et de Szendy (notamment « la machine à dérivés » et « l'iconomie ») qui, en partie provoquées par la crise financière mondiale de 2008, nous permettent de repenser les films et les images numériques dans le cadre d'une théorie financière de l'image. Dans la deuxième partie, je considère ces motifs à travers l'analyse d'une séquence de *Film Catastrophe* (2018) de Paul Grivas.

« Is the image a financial derivative ? Film Catastrophe*, film theory and the 2008 financial crisis »*
This article aims to sketch certain implications of two innovative recent analyses (those of Jonathan Beller and Peter Szendy) within film theory concerning economics, finance, and financial derivatives. The first part of the article conjugates certain notions of Beller and Szendy (notably those of the « derivative machine » and « iconomy ») which, I suggest, are in part inspired by the 2008 global financial crisis and which allow us to rethink films and digital images within a financial theory of the image. In the second part of the article, I consider these motifs through the analysis of a sequence of Film Catastrophe *(Paul Grivas, 2018).*

Quatrième partie. Que cache la crise du droit d'auteur ? Approches juridiques

« La "crise" du droit d'auteur »
Alors que la Révolution française avait libéré le droit d'auteur du joug des privilèges en émancipant le droit de propriété intellectuelle des créateurs sur leurs œuvres, les pays anglo-saxons, fondés sur la reconnaissance du *copyright,* sont restés attachés à un système de monopole essentiellement économique. Mais, depuis les années 1980, la coexistence du droit de *copyright* et du droit d'auteur connaît des perturbations récurrentes sous l'influence de l'hégémonie géopolitique du droit américain et de la mise en œuvre d'instruments juridiques d'uniformisation au sein de l'Union européenne. Résultat provisoire des courses : les créateurs s'apparentent de plus en plus à des travailleurs spécialisés mis au service d'industries culturelles dotées de puissants monopoles légaux qui entendent contrôler l'activité du public jusque dans sa sphère privée.

« The "crisis" of Author's right »
While the French Revolution had freed Author's rights from the system of privileges by emancipating the intellectual property rights of creators, the countries based on Copyright have mainly continued to apply a legal system based on economic monopoly. However, since the 1980s, the coexistence of Author's right and Copyright legal systems has been experiencing recurring disturbances due to the geopolitical hegemony of US law and the standardization of national laws within the European Union. One of the consequences is that creators are more and more treated as skilled workers by the cultural industries ; another consequence is that these industries have gained legal and technological powers over the past decades that enable them to increasingly control the uses of works of authorship within the private sphere.

« Créations numériques et crise(s) de légitimité(s) du droit d'auteur »
Le développement de l'informatique constitue un défi pour le droit d'auteur, qui est amené à s'adapter à ce nouveau phénomène. Le numérique doit à la fois être appréhendé comme objet (typiquement : quelle protection pour le logiciel ?) et comme vecteur (les créations circulent très facilement). L'évolution du droit d'auteur montre que les arguments d'opportunité, les considérations économiques priment sur les arguments logiques et les considérations juridiques. Cela explique une possible crise de légitimité du droit d'auteur, qu'il est proposé de caractériser selon trois dimensions que cette légitimité peut revêtir : la légalité, la cohérence, l'équité.

« Digital creations and crisis(s) of legitimacy of copyright »
The development of information technology poses a challenge for copyright law which has to adapt to this new trend. Digital technology must be considered both as an object (typically: which protection for software?) and as a medium (creations can circulate very easily). The development of copyright shows that arguments of opportunism and economic considerations take primacy above the logical arguments and legal considerations. This may explain a possible crisis in the legitimacy of copyright, which it is proposed to characterize according to three dimensions that this legitimacy may assume: legality, consistency, equity.

« Les œuvres transformatrices : cause ou conséquence de la crise du droit d'auteur ? »
Le phénomène des œuvres transformatrices désigne les pratiques d'emprunt créatif à l'œuvre d'autrui. Concrètement, l'œuvre d'un tiers est utilisée pour créer un nouvel objet. Ce phénomène a pris de l'ampleur avec le développement du numérique qui facilite la création et la diffusion de toutes sortes de remix d'œuvres. Or le cadre légal apparaît rudimentaire face à l'explosion quantitative de ces pratiques qui ont engendré des revendications sociales intenses. Il est de plus en plus contesté au motif qu'il freine le développement de la création. En remettant en cause l'équilibre du droit d'auteur, le phénomène des œuvres transformatrices manifeste donc la crise qui traverse la matière.

« Transformative works: cause or consequence of the copyright crisis ? »
Transformative works encompasses numerous kinds of practices that have in common to create a new work by using a protected work which belongs to another author. This phenomenon consisting of remixing pre-existing works is growing following digital developments. However, the legal basis appears to be crude compared to the variety of these practices. It is, therefore, challenged. Transformative works call into question the copyright balance. They are a flagrant manifestation of the copyright crisis.

Ouverture

« Collapsologie accélérationniste ? »
Parler de « crise » relève à notre sens de l'enfumage, dès lors que la crise est devenue un état d'urgence permanent depuis un demi-siècle en régime néolibéral. L'horizon collapsologique nous paraît plus approprié pour cadrer nos débats politiques, en précipitant une mutation, encore très difficile à penser, et encore plus à implémenter, pour laquelle cet article propose une formule succincte *(Vitesse/Guerre/Crise) >> (Accélération/Coexistence/Effondrement) = Mutation ?* Quelques implications de cette mutation idéologique sont esquissées aux trois échelles hétérogènes du conflit social de décembre 2019 autour de la réforme des retraites, d'une existence de chat, et des perspectives de dérèglement climatique.
« Accelerationist Collapsology? »
Talking about « crises » is, in our opinion, a smokescreen, since crises have become a permanent state of emergency over the last half-century under neoliberal governance. The collapsological horizon seems to us more appropriate for framing our political debates, by precipitating a mutation, still very difficult to conceive, and even more difficult to implement, for which this article proposes a succinct formula: (Speed/War/Crisis) >> (Acceleration/Coexistence/Collapse) = Mutation ?. Some implications of this ideological mutation are outlined at the three heterogeneous scales of the French strikes of December 2019 around pension reform, of a cat's life, and of the overall prospects of climate change.

Postface

« Tout se tient ! »
La critique de la notion de « crise » employée dans le champ du cinéma et de l'audiovisuel, tout en développant la critique d'une certaine « rhétorique de la crise » pour en interroger les raisons, nous semble avoir trois fonctions essentielles, explorées dans ce texte : 1/ mieux intégrer à la réflexion les enjeux économico-politiques de ce champ : 2/ questionner, outre la « valorisation » de la crise qui paraît désormais d'un autre temps, les usages des concepts que chaque démarche scientifique pratique ; 3/ interroger et de mieux relier les différentes dimensions —- formelles, techniques, culturelles, économiques, juridiques, etc. —- du cinéma, de l'audiovisuel et des nouveaux médias en favorisant une pluridisciplinarité critique du commun plutôt qu'une pluridisciplinarité « par objectif ».
« It all adds up! »
The critique of the notion of « crisis » used in the field of cinema and audiovisual media, besides allowing the critique of a certain « rhetoric of the crisis » in order to question the reasons for its use, makes it possible to : 1 / better integrate reflection on the economic and political issues of this field ; 2 / to question, not only a supposed positive value of the crisis (which now appears completely outdated), but the uses of the main concepts that each scientific approach practices ; 3 / to question and better link the different dimensions – formal, technical, cultural, economic, legal, etc. – of cinema, audiovisual and new media by promoting a critical pluridisciplinarity approach of the common, rather than a pluridisciplinarity determined through goals-oriented research.

Présentation des auteurs et des autrices

Laurence Allard est maîtresse de conférences en sciences de l'information et de la communication à l'Université de Lille (Département Culture) et chercheuse à l'IRCAV où elle a co-fondé le groupe de recherche « Mobile et Création ». Elle est spécialisée dans les usages sociaux du numérique, en particulier ceux du smartphone en regard des perspectives de mobilisations citoyennes et de pratiques expressives. Parmi ses publications, citons *Mythologie du portable*, Le Cavalier Bleu, 2010 : l'ouvrage collectif coordonné avec Laurent Creton et Roger Odin *Téléphone Mobile et Création* (Armand Colin, 2012) : le numéro 29 de la revue *Théorème*, « Arts et Mobiles : enjeux artistiques et esthétiques », 2018. Elle a également coordonné avec Alexandre Monnin et Nicolas Nova l'ouvrage sur les *Écologies du smartphone*, Éditions Le Bord de l'Eau, 2022 et avec Alexandre Monnin et Cyprien Tasset le numéro 76 de la revue *Multitudes*, « Est-il trop tard pour l'effondrement ? », 2019.

Dominique Bougerol est docteur en droit et maître de conférences à l'Université Sorbonne Nouvelle. Il y enseigne notamment le droit d'auteur et les droits voisins et participe aux travaux scientifiques de l'IRCAV. Il intervient également régulièrement au sein de la chronique de propriété littéraire et artistique, réalisée par l'équipe « Propriétés intellectuelles » du CECOJI (Poitiers), que publie deux fois par an la « *Semaine juridique, édition Entreprise et Affaires (JCP E)* ».

Philippe Chantepie après avoir été consultant (secteurs de la finance et de la culture), a été chargé de mission numérique au Commissariat général du Plan. Entré au ministère de la Culture et de la Communication comme conseiller technique chargé de la régulation numérique et des industries culturelles, il y a été chef du Département des études de la prospective et des statistiques, puis responsable de la stratégie ministérielle avant de rejoindre l'Inspection générale des affaires culturelles. En parallèle, il a enseigné successivement la philosophie (Sciences Po), l'économie (Paris 1, 2, 8, Toulouse, Essec), les droits de la communication et la propriété intellectuelle (Paris 2). Il a publié *Révolution numérique et industries culturelles* (2005, 2010) et *Économie des industries culturelles* (2020) avec Alain Le Diberder (La Découverte), *Économie des jeux vidéo* avec Pierre-Jean Benghozi (Presses de Sciences Po, 2018) et *Économie du cinéma* avec Thomas Paris (La Découverte, 2021).

Yves Citton est professeur de littérature et de media à l'université Paris 8 Vincennes-Saint Denis, et co-dirige la revue *Multitudes*. Il a notamment publié *Altermodernités des Lumières* (Seuil, 2022), *Faire avec. Conflits, coalitions, contagions* (Les Liens qui Libèrent, 2021), *Générations Collapsonautes. Naviguer en temps d'effondrements* (avec Jacopo Rasmi, 2020), *Contre-courants politiques* (2018), *Médiarchie* (2017), *Pour une écologie de l'attention* (2014), *Zazirocratie* (2011). Ses articles sont en accès libre sur www.yves citton.net.

Charles-Antoine Courcoux est maître d'enseignement et de recherche à la Section d'histoire et esthétique du cinéma de l'Université de Lausanne. Ses recherches, inscrites dans une perspective interdisciplinaire, sont axées sur l'étude des modalités de production, de légitimation et d'inflexion des normes socioculturelles au cinéma, et plus spécifiquement sur l'étude des discours qui ont trait aux rapports de genre, à l'âge, à la classe ou à la sexualité. Il est l'auteur de *Des machines et des hommes. Masculinité et technologie dans le cinéma américain contemporain* (Georg, 2017), et il a co-dirigé avec Gwénaëlle Le Gras et Raphaëlle Moine *L'Âge des stars : des images à l'épreuve du vieillissement* (L'Âge d'homme, 2018). Charles-Antoine Courcoux est également Secrétaire général du Réseau Cinéma CH.

Julien Duval est directeur de recherche au CNRS, au Centre européen de sociologie et de la culture (CESSP). Ses principaux travaux ont porté sur le journalisme (*Critique de la raison journalistique*, Le Seuil, 2004) et le cinéma (*Le Cinéma au* XX*e siècle*, CNRS Éditions, 2016). Il a aussi co-édité des livres autour de la sociologie de Pierre Bourdieu (notamment *Trente ans après* La Distinction, La Découverte, 2013 et *The Routledge Companion to Bourdieu's* Distinction, Routledge, 2014). Il enseigne à l'École des hautes études en sciences sociales et à l'Institut d'études politiques de Toulouse.

Pauline Escande-Gauquié, sémiologue de formation, est maître de conférences HDR à Sorbonne Université, CELSA. Ses champs de recherche portent sur le cinéma français contemporain et ses transformations. Elle est l'auteure de deux ouvrages sur le sujet aux Éditions Atlande : *Pour en finir avec la crise du cinéma français*, 2012, et *Les défis numériques du cinéma français*, 2021. Elle travaille également sur les nouveaux usages numériques, à propos desquels elle a publié deux ouvrages : *Tous Selfie ! Pourquoi tous accro ?* (Éditions François Bourin, 2015) et *Monstres 2.0 : l'autre visage des réseaux sociaux* (Éditions François Bourin, 2019, en collaboration avec Bertrand Naivin).

Philippe Gaudrat est professeur émérite de droit privé. Né en 1949, il a fait toute sa carrière dans l'enseignement supérieur où il a notamment dirigé le centre de recherche CECOJI-UP, ainsi que le Master 2 recherche en droit des propriétés intellectuelles de l'Université de Poitiers. Il est notamment l'auteur, avec Frédéric Sardain, d'un traité du droit civil du numérique en deux volumes chez Larcier (2015), et il tient par ailleurs une chronique de droit des nouvelles technologies à la *Revue trimestrielle de droit commercial*.

André Gaudreault est professeur au département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques de l'Université de Montréal et titulaire de la Chaire de recherche du Canada en études cinématographiques et médiatiques. Il est le fondateur du Laboratoire CinéMédias, au sein duquel il dirige notamment le Partenariat international de recherche sur les techniques et technologies du cinéma (TECHNÈS) et le Groupe de recherche sur l'avènement et la formation des identités médiatiques (GRAFIM). Il prépare actuellement la publication d'un ouvrage sur le montage cinématographique, écrit en collaboration avec Laurent Le Forestier (à paraître en 2022).

Réjane Hamus-Vallée est professeure des universités au sein de l'Université d'Evry Paris Saclay, Centre Pierre Naville, où elle dirige le Master Image et société : documentaire et sciences sociales. Elle travaille sur les effets spéciaux et les effets visuels (*Peindre pour le cinéma. Une histoire du Matte Painting*, Presses du Septentrion, « Images et sons », 2016) : sur les métiers du cinéma et de l'audiovisuel avec Caroline Renouard (*Superviseur des effets visuels pour le cinéma*, Eyrolles, 2015) et sur la sociologie visuelle et filmique (direction du volume « Sociologie de l'image, sociologie par l'image », *CinémAction*, 2013).

Barbara Laborde est maître de conférences à l'Université Sorbonne Nouvelle, dans le département Cinéma & Audiovisuel et membre de l'IRCAV. Agrégée de lettres modernes, docteure en sciences de l'information et de la communication, elle travaille sur la télévision et les nouveaux médias (pratiques et usages spectatoriels), et tout particulièrement les séries. Ses recherches se placent dans une perspective culturelle (*cultural studies*) et communicationnelle et son approche croise esthétique, technique, histoire et pragmatique avec une attention particulière portée à la pédagogie comme médiation (l'éducation aux médias). Elle coordonne la Licence Professionnelle GPSAC de la Sorbonne Nouvelle ainsi que le parcours « Didactique de l'image » du Master Cinéma et Audiovisuel. Son dernier ouvrage : *De l'enseignement du cinéma à l'éducation aux médias, trajets théoriques et perspectives pédagogiques*, PSN, 2017.

Pauline Léger est maître de conférences en droit privé à l'Université Paris Saclay, rattachée au Centre d'Études et de Recherche en droit de l'immatériel (Cerdi) dont elle est secrétaire générale. Ses travaux de recherche portent sur le droit d'auteur et le droit du numérique. Elle enseigne le droit de la propriété intellectuelle, la théorie générale du droit et le droit de la famille et des personnes.

Maureen Lepers est docteure en études cinématographiques et audiovisuelles. Elle a soutenu sa thèse, *Catastrophe en eaux troubles : enjeux esthétiques, politiques et socio-culturels des représentations de l'ouragan Katrina dans les fictions cinématographiques et télévisuelles étatsuniennes (2005-2020)* à l'Université Sorbonne Nouvelle (IRCAV) en juillet 2020 sous la direction de Raphaëlle Moine. Elle a également publié sur les représentations de l'esclavage noir américain et sur la blanchité. Elle est actuellement chargée de cours à la Sorbonne Nouvelle.

Franck Macrez est maître de conférences au Centre d'études internationales de la propriété intellectuelle (CEIPI), Université de Strasbourg, depuis 2008, et directeur du laboratoire de recherche (UR 4375). Il enseigne entre autres le droit des propriétés intellectuelles, le droit de l'informatique, le droit des contrats de transfert de technologie et la contrefaçon. Ses recherches se portent dans le champ de la science juridique et ont pour optique une analyse critique de l'évolution des droits de propriété intellectuelle, en particulier sous l'influence de développement du phénomène technoscientifique. Après des études à l'Université Paris II Panthéon-Assas, et à l'Université de Montpellier (DEA «Créations immatérielles et Droit»), il a poursuivi sous la direction de Michel Vivant une thèse de doctorat intitulée «Créations informatiques : bouleversement des droits de propriété intellectuelle ? – Essai sur la cohérence des droits», parue aux éditions LexisNexis-Litec dans la collection du CEIPI.

Philippe Marion, docteur en sciences de l'information et de la communication, est professeur ordinaire émérite à l'École de communication de l'Université catholique de Louvain (UCL). Cofondateur de l'Observatoire du récit médiatique (ORM) et du Groupe interdisciplinaire de recherche sur les cultures et les arts en mouvement (GIRCAM), il est aussi directeur de l'unité de recherche Analyse des médias à l'UCL et administrateur de la Fondation Collectiana. Spécialisé en narratologie médiatique et en culture visuelle, il est l'auteur de plusieurs ouvrages dont *Schuiten, filiation* (2009) et *La fin du cinéma ?* (2013, avec André Gaudreault).

Thomas Pillard est maître de conférences à l'Université Sorbonne Nouvelle et membre de l'IRCAV. Associant histoire culturelle et études culturelles, ses recherches explorent l'histoire et les usages sociaux du cinéma en France, les relations entre cinémas populaires et cultures médiatiques, ainsi que les pratiques de réception des publics audiovisuels. Auteur des ouvrages *Le Film noir français face aux bouleversements de la France d'après-guerre, 1946-1960* (Joseph K, 2014), *Bertrand Tavernier – Un dimanche à la campagne* (Atlande, 2015) et *Le Quai des brumes de Marcel Carné* (Vendémiaire, 2019), il co-dirige depuis 2020 avec Gwénaëlle Le Gras la revue *Genre en séries : cinéma, télévision, médias*.

Aurélie Pinto, sociologue, est maître de conférences en sciences de l'information et de la communication au département Cinéma & Audiovisuel de l'Université Sorbonne Nouvelle et membre de l'IRCAV. Elle a notamment publié *Sociologie du cinéma* (La Découverte, 2021) et a co-dirigé *Culture et (in)dépendance. Les enjeux de l'indépendance dans les industries culturelles* (Peter Lang, 2017) et le numéro « Indé vs. Mainstream, L'indépendance en pratiques dans les secteurs de production culturelle » (*Sociétés contemporaines*, 2018). Elle a également travaillé sur le label Art et essai, la transition numérique dans les salles de cinéma, ainsi que sur la consommation des contenus audiovisuels (coordination du projet de recherche en cours « Le goût des séries » pour le DEPS - Ministère de la Culture et de la Communication).

Giusy Pisano, directrice de la Recherche à l'ENS Louis-Lumière, professeure des Universités, est spécialiste d'histoire et esthétique du son au cinéma. Chercheuse à l'IRCAV et directrice de recherche à l'Université Sorbonne Nouvelle, elle dirige la collection *Images et Sons* aux PUS. Parmi les volumes dirigés ou co-dirigés : *Le triomphe de la scène intermédiale* (PUM, 2017), *Machines. Magie. Médias* (PUS/Cerisy, 2018), *Stéréoscopie et illusion* (2018), *Le Panorama, un art trompeur* (PUS, 2019), *Dispositifs et scènes sonores* (PUM, 2019), *Magie numérique* (2020), *Des ciné-goûters aux séances pour les cinéphiles. Les cinémas des Instituts français et des Alliances françaises* (PUS, 2021), *Aaton : le cinéma réinventé*, co-direction avec G. Mouellic (*Cahier ENS Louis-Lumière*, n° 14, mai 2021).

Guillaume Soulez, professeur en cinéma, audiovisuel et communication à l'Université Sorbonne Nouvelle, a été directeur de l'Institut de Recherche sur le Cinéma et l'Audiovisuel de 2016 à 2021. Il a notamment publié *Quand le film nous parle. Rhétorique, cinéma, télévision* (PUF, 2011) et dirigé les collectifs suivants : *Sérialité : densités et singularités* (*Mise au point*, n° 3, 2011), *Le Levain des médias. Forme, format, média* (avec K. Kitsopanidou, *MEI*, n° 39, 2015) ou *Le cinéma éclaté. Formes et théorie* (*CiNéMAS*, vol. 29, n° 1, 2018).

Calum Watt est chercheur associé à l'Institut de Recherche sur le Cinéma et l'Audiovisuel (IRCAV) à la Sorbonne Nouvelle et chargé de projet européen à l'Université Paris Nanterre. De 2016 à 2018, il a été lauréat d'une bourse postdoctorale européenne « Marie Curie » à l'IRCAV, réalisant un projet de recherche sur les relations entre la crise financière mondiale de 2008, le cinéma et les médias français. Il est l'auteur du livre *Derivative Images : Financial Derivatives in French Film, Literature and Thought*, à paraître aux Presses Universitaires d'Edimbourg.

Crise, quelle crise ?
Cinéma, audiovisuel, nouveaux médias

Si le cinéma est représenté depuis ses origines comme un média en perdition, dont le développement a pu être pensé comme une succession de crises, ce numéro de la revue *Théorème* entend analyser la prégnance, les reconfigurations et les usages de cette métaphore à un moment de l'histoire collective où celle-ci tend à la fois à se déployer largement, à devenir plus labile et à se couper de son sens originel en étant désormais assimilée à une situation « normale » et « définitive », plutôt qu'exceptionnelle et temporaire. Dans ce contexte marqué par l'omniprésence, la généralisation ainsi que l'expansion sans fin de « la crise » dans tous les domaines, l'usage courant de ce terme par la profession comme par les chercheur-e-s pour désigner la « zone de turbulences » que traverserait le paysage audiovisuel à l'ère numérique, offre l'opportunité d'interroger de façon critique le sens et la portée d'un tel concept au regard de la situation actuelle et des évolutions, bouleversements ou ruptures dont elle est ou serait porteuse – à la veille de la crise sanitaire née en 2020.
Au travers d'une démarche pluridisciplinaire, ce projet implique d'examiner à nouveaux frais la rhétorique de la crise, d'abord liée au devenir du dispositif cinématographique face à l'intensification des convergences et à l'éclatement des modes de production et de diffusion, tout en explorant d'autres « mises en crise » du cinéma, de l'audiovisuel et des nouveaux médias à l'aune des significations et du poids de cette notion dans le monde contemporain. Loin de valider *a priori* l'hypothèse d'une « crise identitaire » du cinéma ni même de s'en tenir à un réexamen de ses causes et de ses conséquences supposées, ce volume entend ainsi proposer une perspective plus large, transversale et réflexive, questionnant à la fois les divers domaines d'application et la pertinence de ce vocable flou et englobant dans le champ des études cinématographiques et audiovisuelles. À cette fin, il réunit des approches théoriques et méthodologiques variées, abordant des enjeux socio-économiques, communicationnels, esthétiques, culturels, politiques et juridiques.

Mots-clés

Crise
Cinéma
Audiovisuel
Nouveaux médias
Numérique

Remerciements

Les responsables de ce numéro de *Théorème* tiennent à adresser leurs remerciements les plus sincères aux personnes et institutions suivantes :

– L'Institut de Recherche sur le Cinéma et l'Audiovisuel (IRCAV) où ce projet collectif a pu éclore à l'initiative et avec l'appui de Guillaume Soulez durant son mandat comme directeur du laboratoire de 2016 à 2021.
– Le Conseil scientifique de l'Université Sorbonne Nouvelle et l'ensemble de l'équipe des Presses Sorbonne Nouvelle. Remerciements tous particuliers et solidaires à Justine Delassus, Marine Palmesani, Clémentine Pradère-Ascione pour leur accompagnement et leur engagement sans faille au sein des PSN.
– Les participant-e-s au colloque « Crise, quelle crise ? Cinéma, audiovisuel, nouveaux médias » organisé à la Maison de la Recherche de la Sorbonne Nouvelle les 22 et 23 novembre 2018, ainsi que le Labex ICCA pour le soutien financier apporté à cette manifestation scientifique.
– Laurent Creton, Evgenia Giannouri, Sébastien Layerle, Quentin Mazel, Sacha Peluchon, Emmanuel Siety, Matthias Steinle, Pauline Tucoulet.

Table des matières

Annexes

Revue « Théorème »
(Responsable : Laurent Creton)

Numéros parus

Kristian FEIGELSON, Wafa GHERMANIE (dir.), n° 33,
Les industries des images en Asie de l'Est, 2021

Delphine CHEDALEUX, Myriam JUAN et Thomas PILLARD (dir.), n° 32,
Dans l'intimité des publics, réceptions audiovisuelles et production de soi, 2020

Martin GOUTTE, Sébastien LAYERLE, Clément PUGET, Matthias STEINLE (dir.), n° 31,
L'Histoire en images. L'œuvre audiovisuelle de Marc Ferro, 2020

COSTA Fabienne, FAUCON Térésa, MAURY Corinne, THIÉRY Natacha (dir.), n° 30,
Écrire l'analyse de films. Un enjeu pour l'esthétique, 2019

ALLARD Laurence, CRETON Laurent, ODIN Roger (dir.),n° 29,
Mobiles, Enjeux artistiques et esthétiques, 2018

GAUDIN Antoine, GOUTTE Martin, LABORDE Barbara (dir.), n° 28,
Représentations-limites des corps sexuels dans le cinéma et l'audiovisuel contemporains, 2017

CRETON Laurent, MARIE Michel (dir.), n° 27,
Le Front populaire et le cinéma français, 2017

BESSIÈRE Irène, CRETON Laurent, KITSOPANIDOU Kira, ODIN Roger (dir.), n° 26,
Ville et cinéma. *Espaces de projection, espaces urbains*, 2016

ARAUJO Juliana, MARIE Michel (dir.), n° 25,
À grande allure. L'œuvre de Pierre Perrault, 2015

LE MAITRE Barbara, ABOUDRAR Bruno Nassim (dir.), n° 24,
Tout ce que le ciel permet en cinéma, *photographie, peinture et vidéo*, 2015

CRETON Laurent, KITSOPANIDOU Kira, PILLARD Thomas (dir.), n° 23,
Le Film français *(1945-1958). Rôles, fonctions et identités d'une revue corporative*, 2015

FOREST Claude, VALMARY Hélène (dir.), n° 22,
La vie des salles de cinéma, 2014

AÏM Olivier, BOUTIN Perrine, CHERVIN Jacqueline, GOMEZ-MEJIA Gustavo,
GUENNOC Jean-François (dir.), n° 21,
Persistances benjaminiennes, 2014

LAYERLE Sébastien, MOINE Raphaëlle (dir.), n° 20,
Voyez comme on chante ! Films musicaux et cinéphilies populaires en France (1945-1958), 2014

BLÜMLINGER Christa, LAGNY Michèle, LINDEPERG Sylvie,
NINEY François, ROLLET Sylvie (dir.), n° 19,
Paysages et Mémoire, Cinéma, photographie, dispositifs audiovisuels, 2014

Bertin MAGHIT Jean-Pierre (dir.), n° 18,
La Guerre d'Algérie et les médias. Questions aux archives, 2013

BONI Marta, BOUTANG Adrienne, LABORDE Barbara, MERIJEAU Lucie (dir.), n° 17,
Networking images. Approches interdisciplinaires des images en réseau, 2013

DAGNAUD Monique, FEIGELSON Kristian (dir.), n° 16,
Bollywood : industrie des images, 2013

CRETON Laurent, JULLIER Laurent, MOINE Raphaëlle (dir.), n° 15,
Le cinéma en situation. Expériences et usages du film, 2012

BLÜMLINGER Christa, LAGNY Michèle, LINDEPERG Sylvie,
NINEY François, ROLLET Sylvie (dir.), n° 14,
Théâtres de la mémoire. Mouvement des images, 2011

FOREST Claude (dir.), n° 13,
Du héros aux super héros : mutations cinématographiques, 2009

CRETON Laurent (dir.), n° 12,
Cinéma et stratégies : économie des interdépendances, 2008

MARIE Michel, THOMAS François (dir.), n° 11,
Le mythe du Director's Cut, 2008

CRETON Laurent, FEIGELSON Kristian (dir.), n° 10,
Villes cinématographiques. Ciné-lieux, 2007

ROLLET Sylvie (dir.), n° 9,
Théo Angelopoulos, au fil du temps, 2007

FEIGELSON Kristian (dir.), n° 8,
Caméra politique. Cinéma et stalinisme, 2005

FEIGELSON Kristian (dir.), n° 7,
Cinéma hongrois. Le temps et l'histoire, 2003

DUBOIS Philippe (dir.), n° 6,
Recherches sur Chris Marker, 2001

CRETON Laurent (dir.), n° 5,
Cinéma et (in)dépendance. Une économie politique, 1998

MARIE Michel (dir.), n° 4,
Cinéma des premiers temps : nouvelles contributions françaises, 1996

LEUTRAT Jean-Louis (dir.), n° 3,
L'analyse de films aujourd'hui, 1994

LEUTRAT Jean-Louis (dir.), n° 2,
Resnais. L'amour à mort, 1992

LAGNY Michèle (dir.), n° 1,
Visconti. Classicisme et subversion, 1989